DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ACHTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALSBAND

BAND XXIX



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1908—1909

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music
ML
5
M145
v. 8
pt. 1

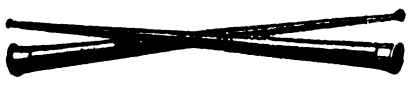
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Transfer to
Music
6-21-65

INHALT

	Seite
Rudolf M. Breithaupt, Frédéric Chopin	3
Stanislaw Graf Tarnowski, Zur Charakteristik Frédéric Chopin's	15
Bernard Scharlitt, Zwei Brieffragmente Chopin's über den Bruch mit George Sand	27
Ferdinand Hoesick, Chopin's Lebensabend und Tod	32
Bernard Scharlitt, Chopin und Wagner	58
Ferdinand Hoesick, Ein angebliches Tagebuch Chopin's	67
Kurt Mey, Zu Hans von Wolzogens sechzigstem Geburtstag	78
Herman Roth, Lied und Gedicht	88
Emil Jaques-Dalcroze, Traditioooon! Offener Brief an eine Konservatoristin	97
Wilhelm Altmann, Pablo de Sarasate †	103
Arthur Prüfer, „Aus Richard Wagners Geisteswelt" von Hans von Wolzogen	105
Hippolyte Fierens-Gevaert, Edgar Tinel. Der Mensch — Der Künstler	131
Edgar Tinel, Offener Brief	140
Wilhelm Mauke, Ermanno Wolf-Ferrari	142
Ermanno Wolf-Ferrari, Offener Brief an die Redaktion der „Musik"	152
F. A. Geißler, Edmund Kretschmer †	157
Rudolf M. Breithaupt, Heinrich van Eyken († 28. August 1908)	161
Richard Oehmichen, Viertes Deutsches Bachfest in Chemnitz 3.—5. Oktober	168
Georg Kaiser, Zur neuen Gesamtausgabe Sämtlicher Schriften von Carl Maria von Weber	195
Johannes Hatzfeld, Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage	212
Karl Nef, Alte Meister des Klaviers II: Johann Kaspar Kerll 1627—1693	225
— — III: Johann Jakob Froberger † 1667	341
Oswald Kühn, Chopin's Tagebuchblätter. Ein Wort der Erwiderung und der Klarstellung	230
Albert Maecklenburg, Schopenhauer und seine Stellung zur Musik	259
Ernst Challier sen., Wem gehört der Konzertsaal? Eine statistische Skizze	276
F. Gustav Jansen, Briefwechsel zwischen Robert Franz und Robert Schumann 280.	346
Robert Mayrhofer, Eine Frage an das Gehör (Zweiter Aufsatz)	292
Arthur Liebscher, Die Variationenform als Ausdruckmittel bei Max Reger	323
Otto Schmid, Historische Schweizer Märsche und Signale	360



Besprechungen (Bücher und Musikalien)	61. 111. 171. 232. 294. 363
Revue der Revueen	119. 176. 300
Anmerkungen zu unseren Beilagen	64. 128. 192. 256. 320. 384

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
185372

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Antwerpen	304
Berlin	63. 124. 179. 236. 304. 369
Braunschweig	179. 370
Bremen	179. 305
Breslau	236. 370
Brüssel	180. 305
Budapest	236
Dresden	180. 237. 370
Düsseldorf	237
Essen a. R.	305
Frankfurt a. M.	180. 237
Haag	305
Halle a. S.	238. 370
Hamburg	180. 305. 370
Hannover	181. 371
Johannesburg	63
Karlsruhe	181. 371
Köln	181. 238. 306. 371
Kopenhagen	371
Leipzig	182
London	182
Luzern	182
Magdeburg	238
Mainz	182. 371
Mannheim	238
Moskau	239
München	239
Nürnberg	371
Paris	241. 371
Prag	242. 372
Riga	243
Rio Grande	243
Schwerin i. M.	306
Stockholm	183. 306
Straßburg i. E.	243
Stuttgart	183. 306. 372
Warschau	243
Weimar	307
Wien	183. 243
Wiesbaden	244
Zürich	184

Kritik (Konzert)

	Seite
Antwerpen	307
Barcelona	372
Berlin	125. 184. 245. 307. 373
Boston	379
Braunschweig	379
Bremen	311
Breslau	250. 379
Brüssel	311
Dortmund	311
Dresden	188. 250. 311. 380
Düsseldorf	251
Essen a. R.	312
Frankfurt a. M.	188. 251. 312. 380
Genf	381
Haag	313
Halle a. S.	251. 381
Hamburg	189. 313. 381
Hannover	189
Heidelberg	382
Kassel	313
Köln	189. 252. 314. 382
Kopenhagen	252. 382
Leipzig	189. 252. 314. 382
London	315
Luzern	190
Magdeburg	254
Mainz	190
Manchester	316
Mannheim	254
München	316
Nürnberg	383
Osnabrück	254
Paris	317
Prag	126. 254
Reval	190
Riga	255
Salzburg	255
St. Petersburg	317
Schwerin i. M.	318
Sondershausen	127
Stockholm	127. 318
Straßburg i. E.	255
Stuttgart	191. 318
Warschau	255
Weimar	318
Wien	318
Wiesbaden	191. 255
Zürich	191



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALSBAND DES ACHTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1908/9)

Abel, Ludwig, 143. 179.
Abendroth, Hermann, 381.
Abendroth, Irene, 319.
Abert, Hermann, 233.
Abt Vogler 205. 207. 208.
Adam-Wiesike, Josephine, 310.
Adamian, Eugenie, 379.
Adamian, Helene, 379.
Adler, Guido, 341. 345.
Adler, Lois, 186.
Adler (Sänger) 244.
d'Agoult, Gräfin, 72. 73.
Ahner, Bruno, 318.
Aigner, Oscar, 370.
Aischylos 80. 107.
Alard, Delphin, 104.
Albers, Henri, 242.
d'Albert, Eugen, 84. 151. 179. 181. 188. 277. 305. 306. 307. 308. 315. 369. 380.
Alberti, Maria, 251.
Albrecht, Edith, 250.
Alexander Friedrich v. Hessen, Landgraf, 381.
Allihn, Dr., 347.
Alten, Bella, 180. 371.
Altmann, Wilhelm, 128. 359.
Altmann-Kuntz, Margarete, 314.
Ambros, A. W., 341.
Anacker 289.
Andersen, Joachim, 382.
Andès, Lucy, 247.
d'Andrade, Francesco, 376.
Andreae, Volkmar, 185.
v. Andreeff, Basil, 377.
Andriessen, Willem, 251. 253.
Ansorge, Conrad, 248. 318.
Ara, Ugo, 246.
Arányi (Sänger) 237.
d'Archambeau, Iwan, 246.
Arco (Sängerin) 370.
Arensky, Anton, 277.
Arlberg, Hjalmar, 307. 378.
Armbrust, Walther, 189.
Armster, Karl, 304.
d'Arnalle, Vernon, 191. 310. 379. 383.
Arnaud, Germaine, 188. 380.
d'Arnaud, Simone, 305.
Arnheim, Sophie, 186.
Arnoldi'sche Buchhandlung 202.
Arnoldson, Sigrid, 181. 305. 370.
v. Artner, Josephine, 180.
Artôt de Padilla, Lola, 190. 311. 312.
Aspazijas 299.
Auber, D. E., 182. 237.
August der Starke, Kurfürst von Sachsen, 360.
Augustin, Der liebe, 128 (Bild).
Aulin, Tor, 127. 318.
Aulin-Quartett 127. 318.
Aumann, Albert, 238.
Avani-Carreras, Maria, 378.
Bach, Joh. Chr., 170.
Bach, Joh. Michael, 170.
Bach, Joh. Seb., 8. 60. 74. 82. 100. 101. 102. 103 126. 137. 138. 143. 144. 146. 147 151. 159. 168 ff (4. Deutsches Bachfest in Chemnitz). 171. 186. 190. 191. 201. 214. 235. 245. 247. 249. 252. 254. 278. 279. 281. 285. 286. 287. 288. 289. 308. 309. 310. 311. 314. 315. 317. 319. 323. 324. 325. 326. 329. 332. 333. 335. 336. 337. 338. 340. 350. 373. 375. 376. 379. 380. 381. 383.
Bach, Ph. Em., 253.
Bach, Wilh. Friedemann, 375.
Bach-Verein (Leipzig) 315.
Bach-Verein (Nürnberg) 383.
Bachmann, Hermann, 179.
Backer-Gröndahl (Pianist) 382.
Backhaus, Wilhelm, 127.
Bading, Heinrich, 383.
Ballio, Anna, 382.
Ballio, Candida, 382.
Band, Erich, 183. 306.
Bannasch, Richard, 372.
Bara, Karl, 183.
Barblan, Otto, 102.
Barby, Gerta, 305.
Bargiel, Woldemar, 277.
Barinow, Frau (Pianistin), 317.
Barnay, Ludwig, 181.
Bartels, Adolf, 109.
Barth, R., 359.
Bassermann, Florence, 255.
Batka, Richard, 306. 369.
Bauer, Harold, 384 (Bild).
Bauer, Paula, 238.
v. Baußnern, Waldemar, 382.
Bayer, Josef, 184.
Beauvau, Fürstin, 33. 39.
Becher, Alfr. Jul., 355.
Becher, C. F., 285.
Becker, Albert, 277.
Becker, Elisabeth, 186.
Becker, Fritz, 247.
Becker, Hugo, 380.
Beeg, Georg, 370.
Beermann, Alice, 251.
van Beethoven, Ludwig, 3. 6. 8. 44. 82. 93. 97. 98. 100 101. 102. 103 104. 125. 126 127. 138. 148. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 191. 214. 218. 221. 222. 237. 245 246. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 272. 273. 278. 279. 288. 294. 295. 307. 308. 310. 311. 313. 314. 316. 317. 318. 319. 324. 331. 332. 333. 334. 336. 338. 340. 342. 345. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380 381. 382. 383.
van Beethoven, Karl, 294.
Behm, Eduard, 249. 277. 315.
Behr, Hermann, 250.
Beidler, Franz, 316.
Beier, Franz, 313. 341.
Bellincioni, Gemma, 238. 249.
Bellini, Vincenzo, 3. 53.
Benda, Hans, 247.
Bender, Paul, 239.
Bendix, Victor, 382.
Benedikt, Julius, 205.
Benziger & Co. 139.
Berber, Felix, 308. 380. 381. 383.
Berboom-Tree 315.
Berger, Wilhelm, 277. 318. 381.
Bergmann, Emil, 255.
Berlioz, Hector, 7. 62. 188. 202. 245. 278. 307. 312. 313. 314. 317. 326. 342. 373. 379. 380.
Bernardi, Bernardo, 184.
Berneker, Constanz, 117.
Bernouilli, E., 232.
Berwald, Franz, 127.
Bethge, Frau, 280.
Betti, Adolfo, 246.
Betz, Franz, 365.
Beumer, Dyna, 365.
Beyer, Heinz, 246.
Beyer & Söhne 105.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beyer-Hané, Hermann, 186. 307.
Bieler, August, 379.
Bierbaum, O. J., 373.
Billot (Sänger) 180.
v. Binzer, Erika, 312.
Birgfeld, Rudolf, 308.
Birnbaum, Alex, 304.
Birnbaum, Amalie, 375.
Birrenkoven, Willi, 370.
Bischoff, Fritz, 237.
Bischoff, Johannes, 181. 370.
v. Bismarck, Otto, 43.
Bizet, Georges, 278. 314. 317. 320 (Bild).
Blache, Dr., 46.
Blanche, Jacques, 255.
Blaremberg, P., 239 („Der Hanswurst." Uraufführung in Moskau.)
Blech, Leo, 125. 179. 186. 306 („Versiegelt." Uraufführung in Hamburg). 369. 370. 373.
Bleich, Anna, 377.
Bleyle, Karl, 175. 253. 383.
Blumenthal, Helene, 237.
Boccage (Schauspieler) 15.
Boccherini, Luigi, 246.
Böckel, Otto, 363. 364. 365.
Bodanzky, Artur, 254. 372.
Böhm, Georg, 169. 170.
Böhm (Verlag) 217.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 180. 251. 380.
Boeling, Lina, 370.
Boëllmann, Léon, 298. 313.
Bolin, Henrik, 186.
Bölsche, Franz, 246.
Bolz, Oscar, 306.
Bonvin, Ludwig, 222. 224.
Borie, Victor, 27. 30.
Börner, Hildegard, 253.
Borodin, Alexander, 251. 253. 318.
Boruttau, Alfred, 243. 254. 255.
v. Bose, Fritz, 253. 314. 380.
Bosetti, Hermine, 380
Bossi, Enrico, 147. 375. 380.
Bote & Bock 166.
Bottazo (Komponist) 222.
Bouilly 206.
Bourbon (Sänger) 180.
Bovy 128.
Boyer-Cuny, F., 232.
Brachold, Hermann, 314.
Brahms, Johannes, 43. 86. 89. 90. 91. 96. 175. 184 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 245. 247. 248. 249. 250. 251. 253. 254. 255. 277. 278. 279 307. 308. 309. 310 311. 312 313. 314. 315. 316. 318. 319. 325. 326. 331. 356. 359. 365. 373. 374. 375. 376. 377 378. 379. 380. 381. 382. 383.
Brandtscher Gesangverein (Magdeburg) 254.
Brassin, Louis, 133. 251.
Brault, Augustine, 30.
Braun, Karl, 190. 238.
Brause, Hermann, 247. 309.
Brecher, Gustav, 180. 181. 370. 371.
Breden, Alice, 237.
Breest, Ernst, 379.
Breitkopf & Härtel 107. 110. 192. 225. 256 289. 290. 296. 341. 347. 353 356. 360.
Bremer, Anni, 309. 315.
Brenner, Bruno, 370.
v. Brennerberg, Irene, 309.
Brentano, Clemens, 94.
Breuer, Hans, 184. 240.
de Brey (Sängerin) 305.
Briesemeister, Otto, 251. 252.
Brodsky-Quartett 316.
Bron, Jascha, 375.
Bronsgeest, Cornelius, 179.
Brosig, Moritz, 222.
Broussan, Th., 241.
Bruch, Max, 103. 104. 127. 247. 277. 278. 279. 308. 359. 376. 380.
Bruch, Wilhelm, 383.
Bruchmann, Kurt, 270.
Bruck, Boris, 189. 371.
v. Brucken-Fock, G. H. G., 118. 313
Bruckmann, F, 366.
Brückner, Oskar, 191.
Bruckner, Anton, 189. 222. 255. 277. 307. 314. 315. 316. 318. 373. 380. 383.
Brudien, Juan, 373.
Brüggemann, Ernst, 251.
v. Brühl, Graf, 209.
Brüll, Ignaz, 277.
Bruntsch, Margarete, 181.
Buchmayer, Richard, 169. 170.
Bufé, Willy, 307.
Buff-Hedinger, Emilie, 169 315.
Buhle, E., 233.
v. Bülow, Hans, 127. 315. 323. 357.
Bumcke, G., 187.
Bundfuß, Franz, 308.
Bungert, August, 190. 277. 378.
Burchardt, Marga, 181.
Burgstaller, Alois, 238. 240.
Burk-Berger, Marie, 240.
Burke (Sänger) 305.
Burmeister, Richard, 313.
Burmester, Willy, 185. 251. 253. 318. 379. 382.
Burrian, Emil, 180.
Burrian, Karl, 189. 237 319.
Buschbeck, Hermann, 239. 240.
Busoni, Ferruccio, 114. 115. 187. 249. 251. 252. 312. 313.
Büttner, Max, 371.
v. Buttykay, Akos, 245. 313.
Buxtehude, Dietrich, 309. 315. 341.
Buysson, Jean, 239. 304.
Byron, Lord, 357.
Cäcilen-Verein (Hamburg) 381.
Cahier, Mm. Charles, 184. 319.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 311.
Cairati, Alfredo, 248.
Calvocoressi, M.-D, 232.
Candidus 89. 90.
Carmen Sylva 378.
Carr, Comyns, 315.
Carreño, Teresa, 307. 315. 382. 384 (Bild).
Caruso, Enrico, 179. 180. 236. 245. 305.
Casals, Pablo, 313. 374.
Casals-Suggia, Guilhermina, 374.
de Castil-Blaze, H., 205.
Catalani, Angelica, 40.
Cavaillé-Coll, A., 138.
Cavallery, W., 185.
Certani, Alessandro, 308.
Chabrier, Emanuel, 314.
Chaigneau-Trio 307. 313.
Challier 351.
Chamberlain, H. St., 110.
Chambonnière, Jacques, 342.
v. Chamisso, Adalbert, 281.
Charlier, Wesmael, 139.
Charpentier, Gustave, 238. 250.
Cherubini, Luigi, 188. 201. 219. 278.
Chevillard, Camille, 317.
Chop, Max, 81.
Chop-Groenevelt, Celeste, 315.
Chopin, Frédéric, 3 ff (F. Ch.). 15 ff (Zur Charakteristik F. Ch.'s). 27 ff (Zwei Briefe fragmente Ch.'s über den Bruch mit George Sand). 32 ff (Ch.'s Lebensabend und Tod). 58 ff (Ch. und Wagner). 62. 64 (Bilder). 67 ff (Ein angebliches Tagebuch Ch.'s). 100. 104. 116. 125. 128 (Bilder). 133. 186. 189. 239 ff (Ch.'s Tagebuchblätter. Ein Wort der Erwiderung und der Klarstellung). 249. 278. 279. 310. 314. 317. 319. 341 382.
Chopin, Justine, 64 (Bild).
Chopin, Nicolas, 64 (Bild).
Chorgesangverein, Zehlendorfer, 307.
Chybinski, Adolf, 67. 68. 231.
Clarus, Max, 179. 379.
Classen, Fränze, 243.
Claudius, C., 233.
Clementi, Muzio, 4. 9.
Clerc, Marcel, 381.
Clerc-Busing, E., 381.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Clesinger, Bildhauer, 28. 33. 57. 64.
Clesinger, Solange (s. a. Sand), 33. 52.
Clivio (Chormeister) 243.
Closson, Ernest, 139.
Coates, Albert, 180.
Cochet 42.
Coekelberegh, Emma, 134.
Colberg, Paul, 312.
Colbertson, Sascha, 319. 383.
v. Collin, Matthäus, 89.
Colonne, Edouard, 315. 317.
Connel, Horatio, 126.
Converse 381.
Conze, Johannes, 250.
de Coppet, E. J., 246.
Corbach, Carl, 127. 189.
Corelli, Arcangelo, 375.
Cornelius, Peter, 161. 238. 278. 299. 313.
Cornelius, Peter (Sänger), 306.
Cortolezis, Fritz, 317.
Coßmann, Carl, 238.
Cotta Nachf. 110.
Coudray, Oberbaurat, 188.
Couperin, François, 342.
Coward, Henry, 315.
Craigher, Jak. Nik., 89.
Cramer, J. B., 9.
Croiza (Sängerin) 180.
Cronberg r, Wilhelm, 179.
Cruvellier, Dr., 46. 48. 49. 55. 56.
de la Cruz-Frölich, Luis, 188.
v. Csuka, Bela, 125.
Cui, César, 277. 314.
Culp, Julia, 184. 250. 309. 312. 318.
Cuner (Komponist) 182.
Custine, Gräfin, 70 71.
Czartoryska, Fürstin Adam, 33.
Czartoryska, Marzelline Fürstin, 15. 17. 33. 35. 40. 49. 51. 54. 55.
Czartoryska, Rosa Fürstin, 33. 39.
Czartoryski, Alexander Fürst, 33. 39.
Czosnowska, Laura Gräfin, 70.
Dachs, Oskar, 319.
Däglau, Toni, 254.
Dahlberg, Leopold, 243.
v. Dalberg, Karl, 188.
Dalmorès, Charles, 184. 243. 244.
Damenquartett Frankfurter, 191.
Dangely, Paul, 305.
Daniel (Diener Chopin's) 38. 51 76.
Dante 35. 131. 147. 148.
Daumer, G. F, 89. 91.
Davidoff, Alexis, 182 („Die versunkene Glocke". Uraufführung in Mainz).
Davidoff, Karl, 125.
Davie, Walford, 318.
Davisson, Walter, 189.
Dawison, Max, 181. 370.
Debussy, Claude, 190. 239 240. 242. 249. 256 (Bild). 304. 314. 315. 316. 317. 318. 374. 375.
Dechert, Hugo, 185. 378.
Dechevrens, P. A., 232.
Decken, Felix, 372.
Decker, Jacob, 180.
Deckert, Willy, 185.
Decléry (Sängerin) 180.
Deetjen, Bertha, 304.
Dehmel, Richard, 90.
Dehmlow, Hertha, 249.
Deiters, Hermann, 359.
Delacroix, Eugène, 33. 34. 39. 42. 43. 44. 64.
Delibes, Leo, 182.
Delille (Verleger) 139.
Delitzsch, Friedrich, 63.
Delius, Frederic, 251. 253. 315. 318.
Delmas, J. F., 242.
Demuth, Leopold, 181.
Dennery, Mathilde, 254. 314.
Denya, Thomas, 313.
Déri (Sängerin) 237.
Desmedt, Prof., 138.
Dessau, Bernhard, 189. 246. 375.
Dessau-Quartett 246.
Dessoir, Susanne, 251. 253. 318. 378. 380.
Destinn, Emmy, 125.
v. Detmering, Adele, 249.
Dickenson, Mary, 376.
Diemer, Louis, 317.
Dietrich, A., 358.
Dietrich, Marie, 369.
Dietz, Johanna, 378.
Dietze, Otti, 243.
Dittersdorf, Karl, 375.
v. Dohnányi, Ernst, 252. 307. 310. 311.
Dohrn, Georg, 250 379.
Doenges, Paula, 238.
Doepler, E., 365.
Dorner, H, 383.
Döring, K H., 251.
Dorval, Mme. (Schauspielerin), 15.
Drach, Paul, 183.
Draeseke, Felix, 109 277.
Dreililien, Verlag, 166. 167.
Dreaden, Sem, 313.
Dresel, Otto, 353.
Drewett, Norah 309.
Drill-Orridge, Theo, 254.
Drossdow (Pianist) 318.
Droescher, Georg, 369.
Droucker, Sandra, 378.
Druine (Sänger) 305.
Dubois, Théodore, 250.
Dudevant 30.
Dufau, Jenny, 186. 307.
Dukas, Paul, 304. 317.
Duncker, Charlotte, 287. 288.
Duncker, Max, 288.
Dupré (Sängerin) 180.
Dupuis, Sylvain, 180. 311.
Dürer, Albrecht. 170.
Durigo, Ilona, 252. 309. 379.
Duse, Eleonora, 6.
Duvernet 28.
Dvořák, Anton, 185. 191. 246. 251. 277. 278. 305. 307. 308. 314. 315. 376.
van Dyck, Ernest, 242.
Dygas (Sänger) 243.
Easton, Florence, 179.
Ecorcheville, Jules, 233.
Eggeling, Helene, 243.
Egidi, Arthur, 186.
Ehmig, Baronin, 255.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 281. 288.
Eichler, O., 312.
Eisele, Anny, 190. 377.
Eisenberger, Severin, 379.
Elb, Margarete, 238. 370.
Eldering, Bram, 252.
Elgar, Edward, 127. 311. 314. 316.
Elman, Mischa, 307. 308. 311. 381.
Elsmann, Alfred, 307.
Elsner, Joseph, 4. 8.
van der Elst, Albert, 139.
El-Tour, Anna, 189. 247.
Engberg, Rudolph, 309.
Engelen (Direktor) 304.
Epstein, S, 63.
Erard, Sébastien, 133.
Erhard, Eduard. 377. 381.
Erkel, Franz, 237.
Ernst Ludwig, Landgraf von Hessen-Darmstadt, 361.
Ernst, Alfred 241.
Ertel, Paul, 127. 189. 309.
Esberger, Carl, 308.
Espenhahn, Fritz, 246.
Eußert Margarete, 308.
van Eweyk, Arthur, 187.
Exner. G., 185.
van Eyck 137.
van Eyken, Heinrich, 161 ff (Heinrich van Eyken †). 192. 318.
van Eyken, J. A., 161.
van den Eynde, Joz, 139.
Farrar, Geraldine, 179. 236.
Fasch, Joh. Fr., 170.
Faßbaender, Peter, 190.
Faßbender, Zdenka, 240. 241. 253. 381.
Fauré, Gabriel, 190. 375.
Fay, Maude, 240.
Federlein 81.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Federn, Karl, 148.
Feigerl, Rudolf, 380.
Feinhals, Fritz, 240. 241. 366.
Feith, Kapellmeister, 236.
Ferenczy, José, 243.
Fermin, Adolin, 307.
Ferrari, Emilia, 142.
Fest, M. G., 315.
Fétis, F. J., 132.
Fiebiger, Erna, 381.
Fiebinger (Sängerin) 243.
Fiedler, Heinrich, 376.
Fiedler, Max, 313. 379.
Field, John, 4.
Fierens-Gevaert, Hippolyte, 140.
Filke, Max, 222.
Finck, Heinrich, 61. 62.
Finck, Henry T., 379.
Fink, G. W., 197.
Fink, Marie, 371.
Fischer, Albert, 127.
Fischer, Franz, 240.
Fischer, Kurt, 127.
Fischer, Richard, 245. 254. 314. 379.
Fischer, Walter, 186. 247. 309.
Fischer (Sänger) 381.
Fischer-Maretzky, Gertrud, 377. 381.
Fischhoff, Joseph, 355.
Fitelberg, Gregor, 255.
Fladnitzer, Luise, 182.
Flament, Edouard, 317.
Flecha, Mateo, 373.
Fleck (Komponist) 315.
Fleischer-Edel, Katharina, 181. 370.
Flemming, F., 185.
Flesch, Carl, 375.
Flonzaley-Quartett 246. 251. 253. 255. 307. 379.
Foehr, Eduard, 127.
Fontana, Julius, 34. 73.
Forchhammer, Ejnar, 238.
Forsell, Jean, 183.
Forst, Grete, 244.
Foerster, Anton, 378. 380.
Foerster, Oscar, 370.
Franchetti, Alberto, 190. 371. („Germania". Deutsche Erstaufführung in Karlsruhe).
Franchomme 33. 39. 40. 45. 46. 51 52. 53. 54.
Franck, César, 188. 246. 277. 298. 313. 318.
Franck, Franz, 238.
Franclin (Komponist) 249.
Fraenkel, Dr., 33. 39.
Frantz, Konstantin, 84.
Franz, Gustav, 186.
Franz, Lisbeth, 286.
Franz, Marie, 285.
Franz, Robert, 277. 280 ff. (Briefwechsel zwischen R. F. und Robert Schumann. I.). 318. 346 ff (Briefwechsel zwischen R. F. und Robert Schumann Schluß).
Franzen, Ingeborg, 376.
Franzillo-Kaufmann, Hedwig, 190.
Fränzl, F., 205.
Frederigk, Hans, 179.
Frege, Livia, 286. 354.
Frehsee, Richard, 244.
Frescobaldi, Girolamo, 226. 341.
Freund, Julius, 369.
Freund, Maria, 376. 380.
Freund, Max, 185. 375.
Fricke, Wilhelm, 306.
Fridrichowicz, Agnes, 378.
Fried, Oskar, 184. 308. 373.
Friedberg, Carl, 251. 255. 282.
Friedman, Ignaz, 250. 312. 319.
Friedrich der Große 360.
Friedrich, Herzog v. Anhalt-Dessau, 199.
Friedrich August II., König v. Sachsen, 117.
Friedrich August III., König v. Sachsen, 253.
Frischen, Josef, 309.
Fritsch, A., 254.
Froberger, Johann Jakob, 309. 341 ff. (Alte Meister des Klaviers. III: J. J. F.).
Fröhlich, Alfred, 237.
Fröhlich, Max, 373.
Fröhlich (Sängerin) 380.
Frosolono, Antonio, 248.
Fryklöf, Harald, 127.
Fuchs, Albert, 380.
Fuchs, Anton, 240. 241. 366.
Fumagalli, A., 190.
Gabrieli, Andrea, 297.
Gabrieli, G., 344.
Gabrilowitsch, Ossip, 312.
Gade, Niels W., 277. 353. 379.
Gadski, Johanna, 125.
Gaïsser, N. A., 232.
v. Galitzin, N. Boris Fürst, 294. 295.
Galston, Gottfried, 249. 318.
Gambetta, Léon, 43.
Gänsbacher, Johann, 205. 206. 219.
Ganz, Rudolph, 187. 375.
Garden, Katharina, 371.
Gardner, Gail, 307.
Garsó, Siga, 172.
Gastoué, A., 233.
Gavard, Elise, 44. 54.
Gavard, Karl, 44. 45.
Gehrmann, Hermann, 195.
Gehwald, Bernhard, 246.
Geibel, Emanuel, 281.
Geidel, Moritz, 253.
Geis, Josef, 241.
Geißler, Chr., 232.
Geloso-Quartett 255.
Geminiani, Francesco, 316.
Gerardy, Jean, 248.
Gerder, Josefine, 183.
Gerhard, G., 191.
Gerhardt, Elena, 189. 190. 251. 310.
Gerhardt, Vita, 246.
Gerhäuser, Emil, 183. 372.
Gericke, Wilhelm, 379.
Gerlach, Otto, 247.
Gerlach, Theodor, 247. 251.
Gernsheim, Friedrich, 127. 309. 311.
Gerstorfer, Auguste, 371.
Gesangverein, Kotzoltscher, 309.
Gesterkamp, Jan, 307.
Gevaert, F. A., 133.
Gewandhausquartett, Leipziger, 250. 253 383.
Geyer, Stefi, 190.
Gezelle, Guido, 131.
Gilbert 63.
Gille, Margarethe, 247.
Gilson, Paul, 311.
Gipser, Else, 188.
Giuliani 205.
Gladkowska, Konstanze, 18. 20.
Glasenapp, C. Fr., 78. 79.
Glazounow, Alexander, 307. 311. 317.
Gleiszberg, Alfred, 383.
Glinka, Michael, 239.
Gluck, Chr. W., 186. 237. 278. 319. 371. 382.
Gmeiner, Ella, 307.
Gmeiner, Rudolf, 254.
Gmür, Rudolf, 315.
Gobineau, Graf, 109. 110.
Godowsky, Leopold, 62. 309. 379.
Gogl, Rupert, 238.
Göhler, Georg, 181. 296. 314. 371.
Goldberg, Vera, 378.
Goldmark, Carl, 237. 277. 308. 314.
Goldoni, Carlo, 127. 143. 144 149. 150. 151.
v. Goldschmidt, Adalbert, 238.
Goldschmidt, Otto, 104.
Goldschmidt, Paul, 313.
de Golesco 136. 139.
Gollanin, Leo, 310.
Göllrich, Josef, 238.
Goltz, Alfred, 372.
Gomólka, Mikolaja, 62.
Gorki, Maxim, 367.
Gorter, Albert, 243. 244.
Gossec, F. J., 379.
Goethe, J. W., 86. 88. 93. 111. 148. 188. 238. 262. 266. 315. 382.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hofmann, Heinrich, 277.
Hofmann, J., 365.
Hofmann-Bielfeld, Jula, 181.
v. Hohenlohe, Kardinal, 222.
Hohlfeld (Advokat) 117.
Höhn, Alfred, 381.
Holbein, Hans, 234.
v. Holberg, Ludwig Frhr., 236.
Hollaender, Gustav, 186.
Hollatz, Lilly, 318.
Holz, Karl, 294.
Höpfe, Josef, 370.
Hoppen, Rudolf, 314.
v. Hornbostel, Erich, 232.
Hörnig, O., 380.
Hoerschelmann, Sigrid, 190.
Hösick, Ferdinand, 64. 76. 230.
Hubenia-Burchard, Olga, 305.
Huber, Hans, 311.
Huberman, Bronislaw, 62. 190. 249. 250. 308. 380.
Hübner, Hanna, 383.
Hug & Co. 185. 361. 384.
Hugo, Victor, 317.
Hummel, Ferdinand, 179.
Hummel, Joh. Nep., 4.
Hummelsheim, Anton, 181.
Humperdinck, Engelbert, 109. 190. 277. 313.
Hutt, Robert, 237.
Hüttenbrenner, Heinrich, 89.
Hutter, Hermann, 308.
Hüttner, Georg, 311.
Hvass, Tora, 127.
Ibsen, Henrik, 376.
Igumnow, Constantin, 315. 376.
Illica, Luigi, 371.
Illyna, Lydia, 377.
d'Indy, Vincent, 314 375.
Ingenhoven, Jan, 316 317.
Irrgang, Bernhard, 186.
Isabella, Königin v. Spanien, 104.
Istel, Edgar, 127.
Jadlowker, Hermann, 371.
Jaeger, Rudolf, 311.
Jäger, Theodor, 182.
Jahn, Otto, 261.
Jähns, F. W., 204. 205.
Jahrow, Hubert, 248.
Jalowiecki, Alexander, 35. 36. 49. 50. 51. 52. 53. 55.
Jalowiecki, Edward, 50.
Janczewska, Zofia, 375.
Jannequin, Clément, 228.
Jaensch, Th., 107.
Jansen, G. F., 356.
Janssen, Julius, 311.
Jaques-Dalcroze, Emile, 251, 308, 382.
Järnefelt, Armas, 183.
Jas 19.
Jendrzejewicz, Ludka, 41.
Jendrzejewicz, Ludwika, 28. 34. 39. 41. 45. 51. 54. 55.
Jensen, Adolf, 277.
Joachim, Joseph, 98. 100. 102. 103. 277.
Joksch, Florine, 370.
Jonás, Alberto, 187. 314.
Jonas, Ella, 247. 382.
Jongen, Joseph, 248.
Jónsson, Jonás, 366.
Jungblut, Albert, 315.
Juon, Paul, 191. 246. 379. 382.
Kahler, Margarethe, 305.
Kahn, Robert, 185. 308.
Kajanus, Robert, 317.
Kalasanty 41. 42.
Kalinka 44.
Kalischer, Alfr. Chr., 294. 295.
Kalkbrenner, Friedrich, 40.
Kallensee, Olga, 181.
Kamienski, Matthias, 61. 62.
Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente (Weimar) 318.
Kämpf, Karl, 127.
Kamtschatoff, Boris, 310. 383.
Kander, Hugo, 127.
Kant, Hermann, 243.
Kant, Immanuel, 196. 270.
Kappel, Gertrud, 181.
Karasowski, Moritz, 27. 69. 70. 71.
Karénine, Wladimir, 73.
Karitch, Elsa, 186.
Karlowicz, M., 27.
Karoline, Landgräfin v. Hessen-Darmstadt, 360.
Kase, Alfred, 182. 189. 315.
v. Katwyk, Paul, 375.
Katzmayr, Bertha, 319.
Katzmayr, Marie, 319.
Kauffmann, Fritz, 308.
Kaun, Hugo, 127. 247. 251. 309. 315.
Keats, John, 379.
Keferstein 350.
Keller, F., 314.
Keller, Gottfried, 163.
van Kempen, Jacques, 313.
Kerll, Johann Kaspar, 225ff (Alte Meister des Klaviers. II: J. K. K.). 256 (Bild). 309.
Kerner, Justinus, 281.
Kerner, Stefan, 237.
Kes, Willem, 313.
Kettner, Anna, 305.
Kewitsch, Willi, 310.
Kiefer, Heinrich, 254.
Kienzl, Wilhelm, 277. 309.
Kiersnowski (Sänger) 243.
Kies, August, 180.
Kiesling, Max, 253. 315.
Kilian, Theodor, 145. 254. 382.
Kimpel, Charlotte, 309.
Kinkulkin (Cellist) 255.
Kirchhoff, Walter, 369.
Kirschfeld, A., 190. 191.
Kiß, Johanna, 376.
Kistler, Cyrill, 380.
Kistner, Fr., 351.
Kittel, Hermine, 184.
Kjellström 318.
Klebe, Agnes, 370.
Kleczynski 35.
Kleeberg, Clotilde, 310. 312.
Klein, Julius, 240.
Klein, Lidus, 310.
Kleinecke, R., 203.
Klengel, Julius, 169. 250. 253. 255. 373. 380. 383.
Klindworth, Karl, 14.
Klinger, Emil, 127.
Klingler, Karl, 377.
Klose, Friedrich, 182. 212.
Klose, H., 318.
Klughardt, August, 277.
Klum, Hermann, 376.
Knauer, Georg, 254.
Knevels, Martha, 238.
Knorr, Iwan, 181 („Durchs Fenster". Uraufführung in Karlsruhe). 188. 251.
Knosp, Gaston, 68. 230. 232.
Knote, Heinrich, 240. 242.
Knüpfer, Margarete, 187. 315. 381.
Knüpfer, Paul, 369.
Knüpfer-Egli, Maria, 315.
Koch, Brunhilde, 309.
Koch, Hildur, 309.
Koch, Sophie, 309.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 382.
v. Koczalski, Raoul, 248.
Kogel, Gustav, 188.
Kohl, L., 185.
v. Kolberg, Anton, 128.
v. Kolberg, Oskar, 64. 128.
Kölchens, Antonie, 251.
Koldewey, Elisabeth, 377. 379.
Koller, O., 233.
Könecke, Robert, 246.
Koenen, Tilly, 126. 248.
v. Königslöw, Otto, 353
v Königsmark, Aurora Gräfin, 360.
Konta, Karl, 254.
Konta, Robert, 237 („Das kalte Herz". Urauf führung in Düsseldorf.)
Konzertverein, Dänischer, 382.
Kopecky-Quartett 381.
Kopfermann, Albert, 186.
Koreff, Dr., 33.
Kornar, Lotte, 305.
Körner, Carl, 252.
Kösel (Verlag) 223.
Koßman, Alex, 252.
Kothe, Robert, 248. 315.
Krähmer, Christian, 238.
Krasinski, Sigmund, 34. 35.
Krasselt, Rudolf, 245.
Krasselt-Quartett 318.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kraus, Ernst, 240.
v. Kraus, Felix, 169. 170. 319.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 169. 319.
Kraus-Sonderhoff (Sängerin) 189.
Kre l, Stephan, 315. 381.
Kreisler, Fritz, 186. 315. 382. 384 (Bild).
Kreisler, Lotte, 188. 383.
Kreowski 366.
Kretschmer, Edmund, 157ff (E. K. †). 192.
Kretzschmar, Hermann, 219. 341. 342.
Kroder, Armin, 368.
Krohn, Ilmari, 232.
Kroemer, Hugo, 383.
Kroemer, Richard, 383.
Kronen, Franz, 181. 371.
Kronke, Emil, 250.
Krug-Waldsee, Josef, 254.
Krüger, Fritz, 247.
Krüger, G., 185.
Krull, Annie, 180.
Kruse (Sänger) 318.
Kruse, Willy, 314.
Kuczynski, Paul, 247.
Kugler, Franz, 365.
Kühlborn, H., 314.
Kühlborn, Theodor, 375.
Kühn, Oswald, 76. 77. 230.
Kuhn, Paul, 240. 241.
Kuhn-Brunner, Charlotte, 239.
Kuhnau, Johann, 225. 344.
Kühne, Maria, 315.
Kulmann 92
Kunwald, Ernst, 186. 308.
Kunz, A., 381.
Kunze, Albert, 182.
Kuper, Emil, 239.
Kursch, Richard, 185. 186. 378.
Kurt, Melanie, 179. 370.
Kutzschbach, Hermann, 239. 254.
Kuyper, Elisabeth, 308.
Kwast, Hodapp, Frida, 185.
Kwiatkowski, Taddäus, 57. 64.
Lablache, Luigi, 138.
Lachner, Franz, 144.
Lafitte (Sänger) 180.
Lagarde 241.
Lalo, Edouard, 103. 190. 253. 308 313. 319. 375.
Laloy, Louis, 232.
La Mara 43.
Lambert 30.
Lambinon, Nicolas, 247. 375.
Lamborg, Otto, 190.
Lammen, Mientje, 380.
Lamond, Frederic, 189. 245. 251. 254. 255. 315. 318. 378. 380. 382.
Lampadius 286.
Lampe, Walther, 310.
Lange, Elisabeth, 248.
Lange (Sänger) 181.
Laparra, Raoul, 369.
Lapeyrette (Sängerin) 242.
Laporte-Stolzenberg, Claire, 380.
v. Lasaulx, Ernst, 212.
Lassen, Eduard, 277.
Lasson, Bokken, 248.
Lassus, Orlandus, 137.
Lattermann, Theodor, 180. 370.
Lauber, J., 381.
Laudy & Co. 166.
Lauer-Kottlar, Beatrix, 243.
Lauff, Josef, 63.
Lauterbach & Kuhn 185.
Leclair d. Ä. 307.
Lederer, Felix, 180.
Lee, Jeanette, 77. 231.
Leeke (Maler) 365.
van Leeuwen, Herman, 313.
Leffler, Robert, 237.
Leffler-Burckard, Martha, 240. 311.
Lefler, Heinrich, 304.
Lehár, Franz, 370.
Lehmann, Lilli, 320 (Bild). 378.
Lehrergesangverein, Charlottenburger, 309.
Lehrergesangverein, Kölner, 382.
Lehrergesangverein, Leipziger, 315.
Lehrergesangverein, Münchener, 317.
Leichtentritt, Hugo, 8 231. 233.
v. Leitner, K. G. R., 89.
Lemcke, Karl, 89 92.
Lemmens, N. J., 132. 137.
Lenau, Nikolaus, 357.
v. Lenbach, Franz, 320.
v. Lengyel, Ernst, 319.
Leoncavallo, Ruggiero, 236. 243. 369. 371.
Leopold Wilhelm, Erzherzog, 226.
Leopolita (Komponist) 62.
Lessing, G. E., 295.
Leßmann, Eva, 309. 373.
Leßmann, Otto, 77. 230. 231.
Lestelly (Sänger) 180.
Leuckart, F. E. C., 166.
Leuer, Hubert, 184. 244.
Lewicki (Sänger) 243.
Lewinger, Max, 250.
Leydhecker, Agnes, 169. 315. 373.
Liebermann, Max, 220.
Liebich (Theaterdirektor) 205.
Liedertafel, Berliner, 308.
van Lier, Jaques, 248.
Lietzmann, Kurt, 187.
v. Liliencron, Detlev Frhr., 92.
v. Liliencron, Rochus Frhr., 164.
Lilienfeld, Alfons, 237.
Lind, Jenny, 39.
van de Linde, Johanne, 313.
Zur Linde, Friedrich, 314.
Linkenbach, Henny, 179.
Lion, Klara, 191.
Lißmann, Eva, 190. 312.
Liszt, Franz, 7. 9. 24 68. 70. 72. 73. 81. 82. 100. 109. 134. 138. 144. 146 189 202. 212. 213. 221. 222. 245 248 249. 251. 252. 253. 254. 277. 278. 279. 283. 290. 307. 308 309. 312. 313. 314 317. 318. 333. 338 341. 355. 356. 359. 373. 376. 382. 383.
Littmann, Adolf, 308.
Litvinne, Felia, 242. 317.
Litzmann, Berthold, 358.
Lohfing, Robert, 239.
Lohmann, A., 314.
Lohse, Otto, 181. 238. 306. 371.
Lombard, Louis, 190 308. 376.
Lordmann, Peter, 244.
Lorentz, Alfred, 181.
Lorenz, C. Ad., 254.
Lorey-Mikorey, Carola, 314.
Lorrain, Alys, 305.
Lortzing, Albert, 237.
Lothar, Rudolf, 306.
Louis, Rudolf, 212. 222.
Louis, Dr. (Chopin's Arzt), 46.
Loevensohn, Marix, 248. 311. 375.
Loewe, Carl, 186. 189. 251. 278. 288. 311. 314. 379. 383.
Löwe, Ferdinand. 316.
Loewe, Margarete, 250. 312.
Loewe (Sänger) 243.
Loewenfeld, Hans, 182.
Ludikar, Paul, 244.
Ludwig VIII., Landgraf von Hessen-Darmstadt, 361.
Ludwig IX., Landgraf von Hessen-Darmstadt, 360.
Ludwig XIV., König von Frankreich, 360.
Lulek, Fery, 378.
Lully, J. B, 304.
Lunn, Kirkby, 310.
Lüppertz, Willy, 182. 383.
Lussy, M., 233.
Luté, Frau, 238.
Luther, Martin, 170.
Lütschg, Waldemar, 185. 246. 248. 378.
Mac Dowell, Edward, 307. 309. 379.
Mac Grew, Rose, 370.
Maclean, Charles, 233.
Maclennan, Francis, 179.
Macmillan, Francis, 247. 308. 375.
McNaught, W. G., 233.
Mahlendorff, Bernhardine, 243.
Mahler, Gustav, 126. 127. 171. 184. 254. 277. 313. 315. 381.
Mahlmann, S. A, 197.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Maillart, Aimé, 361. 370.
Major, Julius, 127.
Makart, Hans, 365.
Malkin, Joseph, 375.
Malmgren (Cellist) 318.
Malten, Therese, 159.
Manén, Joan, 250. 253. 308. 311. 319. 380.
Männerchor, Leipziger, 315.
Manfred, Heinrich, 236.
Mang, Xaver, 307.
Mann, Susanne, 247.
v. Manoff, August, 243.
Manschedel, R., 383.
Marak, Otto, 179.
Marcell 19.
Marcelli, Marthe, 253.
Marcello, B., 53.
Mareck, Frieda, 314.
Mario 138.
Marion, Georg, 182.
Márkus (Kapellmeister) 237.
Marliani, Mme., 29. 72.
Marschner, F., 233.
Marschner, Heinrich, 365.
Marteau, Henri, 189. 245. 250. 252. 307. 311. 319.
Marx, Mizzi, 182.
Marx-Goldschmidt, Berthe, 104.
Mascagni, Pietro, 243.
Massenet, Jules, 179. 180. 237. 277. 305.
Masson, P. M., 233.
Maeterlinck, Maurice, 239. 255. 304.
Materna, Hedwig, 183. 371.
Matthaes, Gertrud, 251.
Matton, Arsène, 192.
Matuszewska, Frau, 39. 51.
Matuszynski 73.
de Maupassant, Guy, 69.
Maurice, Pierre, 306. 372 („Misé Brun". Uraufführung in Stuttgart).
Mayer, Lina, 380.
Mayer, Max, 125. 316.
Mayer-Mahr, Moritz, 375.
Mayerhoff, Franz, 169.
Mayr, Richard, 244.
Mayrhofer, Johann, 89.
Mazarin (Sängerin) 180.
Meader, George, 187.
Méhul, E. N., 201. 243.
Melba, Nellie, 316.
Melville, Marguerite, 378.
Melzer, Henrik, 255.
Melzer, J., 250.
Melzer, Rudolf, 383.
Memling, Hans, 131.
Menar, Lili, 307.
Mendelssohn, Ludwig, 238.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 4. 9. 10. 103. 144. 186. 214. 220. 249. 252. 278. 285. 286. 289. 290. 308. 309. 310. 314. 354. 378.
Mengelberg, Willem, 188. 312.
Menuan (Sängerin) 305.
Merényi, Elsa, 238. 370.
Merő, Jolanda, 311.
Merviola, Helene, 243.
Messager, André, 241. 242.
Messchaert, Johannes, 246. 252. 310. 314. 374. 379.
Mészarós, Emerich, 236.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 255. 315. 370. 377.
Metzl, Wladimir, 319.
Mey, Kurt, 105. 109. 128.
Meyer, C. F., 94.
Meyer, Felix, 247.
Meyer, Heinrich, 379.
Meyer, Waldemar, 246.
Waldemar Meyer-Quartett 246. 307. 375.
Meyerbeer, Giacomo, 43. 278. 306.
Meyerhofer, P. Isidor, 217.
Mickiewicz, Adam, 19. 47.
Middelschulte, Wilhelm, 235.
Mikorey, Franz, 246. 381.
Mikuli, Carl, 11.
v. Mildenburg, Anna, 184.
Millet (Dirigent) 372.
Miroszewski 128.
Mitterer, Ignaz, 222.
Mokrzycka (Sängerin) 243.
Molenaar, Sophie, 378.
Molière 149.
Molin, Dr., 32.
Monhaupt, F., 314.
Moos, Paul, 233.
Morati (Sänger) 180.
Morena, Berta, 240.
Mörike, Eduard, 163.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 238. 251. 381.
Moritz, Graf v. Sachsen, 360.
Morny, Hermann, 243.
Mors, Richard, 383.
Moes-de Clerq Zubli, Paula, 313.
Moscheles, Ignaz, 9. 48. 205.
Mosenthal, S. H., 159.
Moser, Anton, 244.
Moest, Rudolf, 312.
Moszkowski, Moritz, 277. 314. 374.
da Motta, José Vianna, 185. 250. 307. 310.
Mottl, Felix, 127. 149. 240. 241. 245. 316. 317. 373. 380. 382. 383.
Mozart, W. A., 3. 9. 44. 54. 55. 82. 125. 148. 149. 151. 159. 181. 182. 186. 187. 190. 191. 197. 201. 218. 219. 221. 222. 237. 245. 246. 247. 250. 254. 261. 273. 278. 279. 307. 308. 310. 311. 312. 314. 318. 319. 324. 341. 342. 370. 373. 374. 375. 379. 380. 382 383.
Mozartvercin (Dresden) 312.
Mozartverein (Düsseldorf) 251.
v. Muchanoff-Kalergis, Marie, 43.
Muck, Carl, 379.
Muffat, Georg, 309.
v. Mühlenfels, Luise, 286.
Müller, Ad., 185.
Müller, Augusta, 371.
Müller, Hermann, 224.
Müller, Karl, 188.
Müller, K., 254.
Müller, Wilhelm, 89.
Müller-Rastatt, Ella, 249.
Munkwitz, Adolf, 371.
Münzer, Georg, 232.
Münzner, Liselotte, 377.
Murbach, Margot, 179.
Murger, Henri, 371.
de Muris, Jean, 136.
Musikverein (Dortmund) 311.
Musikverein (Essen) 312.
Mussorgsky, Modest, 239. 242.
Nagel, Heinrich, 314.
Nagler, Franziskus, 118.
Napoleon III., Kaiser, 43.
Nast, Minnie, 250. 380.
Natin, Elias, 127.
Natterer, Ludwig, 189.
Naue, J. F., 348. 352.
Naumann, Otto, 190.
Naval, Franz, 250. 369. 380.
Nécom, Margarete, 381.
Nedbal, Oskar, 244. 319.
Nef, Karl, 233. 256.
Neglia, F. P., 313.
Neisch, Margarete, 370.
Neißer, Ferdinand, 308. 375. 376.
Neruda, Franz, 127.
Neudörffer, Julius, 372.
Neugebauer-Ravoth, Käthe, 187.
Neuhaus, Gustav, 113. 114.
Neumann, Alexander, 377.
Neumann, Matthieu, 315.
v. d. Neun 92.
Ney, Elly, 191. 255.
Nicodé, J. L., 277. 313.
Niecks, Friedrich, 27.
Nielsen, Carl, 382.
Niemann, Walter, 341.
Nietzsche, Friedrich, 60. 81. 94.
Nigrini, Valesca, 254.
Nikisch, Arthur, 181. 184. 189. 245. 251. 252. 307. 310. 313. 314. 374.
Nissen (Sänger) 371.
Noě, Oskar, 315.
Nohl, Ludwig, 79.
Noordewier-Reddingius, Emma, 188. 312. 319.
Norden, Elsa, 179.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Noren, Heinrich, 251.
Norwid, Cyprian, 32. 33. 38. 44. 47. 48.
Nößler-Betke, Marie Luise, 186.
Nottebohm, Gustav, 355.
Nourrit, Adolphe, 75.
Novak, Viteslav, 254. 381.
Novi, Ira, 190.
Nyblom, Sven, 183.
Oberdörffer, Martin, 253.
Oberleithner, Max, 238.
Obreßkoff, Gräfin, 33. 38. 39. 41. 42.
Obrist, Alois, 233.
Ochs, Siegfried, 245. 312. 373.
Ochs, Traugott, 127.
Offenbach, Jacques, 149. 171. 181.
Oginski, M. K., 25.
Oehlenschlaeger, A. G., 114.
Ohlhoff, Elisabeth, 378.
Olchansky (Sängerin) 180.
van Oldenbarnevelt, Jeanne, 310.
Olsen, Willy, 250. 380.
Opfer, Fanny, 309.
Oppermann, Emil, 125.
Oppermann, M., 381.
Oratorienverein, Mengeweinscher, 247.
Orfeó Catalá (Barcelona) 372.
Örtel, L., 105.
Osborn-Hannah, Jane, 182.
Oscàr (Sängerin) 183.
v. d. Osten, Eva, 237. 369.
Osterwald, Wilhelm, 285. 291. 347.
Ostrowski, A. N., 239.
Oswald, Alfredo, 317.
v. Othegraven, August, 309. 315.
Ottenheimer, Paul, 243. 372.
Ottermann, Luise, 253.
Otto, Elisabeth, 237.
Otto, Julius, 157.
Pacal, Franz, 243.
Pacary (Sängerin) 180.
Pachelbel, J., 309.
Paczina, Arthur, 180.
Paderewski, Ignaz, 318.
Paganini, Nicolo, 278. 375
Palestrina, Pierluigi, 137. 214. 222. 224. 278.
Panteo, Bianca, 376.
Panzner, Karl, 245. 308. 311. 313. 373.
Papperitz, Robert, 161. 162.
Pâque, Désiré, 375.
Parlow, Kathleen, 252. 313. 318. 376. 379.
Pascal, B., 100.
Pascolato (Minister) 147.
Pasowski, Kapellmeister, 239.
Paszkiewicz, Graf, 19.
Patti, Adelina, 316.
Pauer, Max, 191. 250. 318. 382.
Paul, Jean, 262. 271.
Peake, Ethel, 311.
Peisker, Arthur, 243.
Pelates, Erna, 251.
Pembaur, Joseph, 189.
Pennarini, Alois, 181. 306. 370.
Pepper-Schörling, Ida, 187.
Peregrinus, Marie, 255.
Pernice, Dr., 350.
Perosi, Lorenzo, 137. 139.
Perron, Carl, 237.
Peters, C. F., 374.
Petko, Emma, 244.
Petri, Egon, 186. 187. 188.
Petri, Henri, 246. 250.
Petri-Quartett 246. 250.
Petsch, Robert, 110.
Petschnikoff, Alexander, 186. 247. 384 (Bild).
Petschnikoff, Lili, 186. 384 (Bild).
Pétursson, Hallgrímur, 366.
Pfannstiehl, Bernhard, 169. 170. 315.
Pfarrius 92.
Pfitzner, Hans, 171. 243. 247. 251. 374. 382. 383.
Pfohl, Ferdinand, 81.
v. d. Pfordten, Hermann Frhr., 195.
Philharmonisches Orchester, Berliner, 254.
Philippi, Maria, 245. 246. 254.
Philipps, Stephen, 315.
Philipsen, Carl, 382.
Pieper, W., 250.
Pierné, Gabriel, 380.
Pierret, Auguste, 314.
Pierrete 43.
Pierroth, Laurenz, 236.
v. Piloty, Karl, 244.
Pingel (Kontrabassist) 246.
Pinks, Emil, 188. 380.
Pitt-Chatham (Sänger) 190.
Pitteroff, Matthäus, 180.
Pius X., Papst, 213.
Pixis, F. W., 205.
Pixis, J. P., 205.
Pixis, Theodor, 365.
Pizzolato, Giuseppe, 149.
Plaichinger, Thila, 240. 370.
Planck, Fritz, 320 (Bild).
Planquette, Robert, 63.
Plantenberg, A., 189.
Plaschke, Friedrich, 180.
Plato 259. 260.
Playfair, Elsie, 308.
Pleyel, Camille, 54.
Pleyel, Ignaz, 33.
Plothow, Georg, 166.
Plüddemann, Martin, 95. 365.
Plümer, Ferdinand, 127.
Pochon, Alfred, 246.
Pohl, Richard, 79. 82.
Pohle, Max, 170.
v. Poißl, Joh. Nep. Frhr., 205.
Polak, J. A., 232.
Poldini, Eduard, 182.
Polinski, Alexander, 61. 62. 64.
Pollain-Quartett 316.
Pollak, Egon, 180.
Popper, David, 125. 277.
Pordes-Milo, Emil, 306. 369.
Porges, Heinrich, 171.
Porst, Bernhard, 182.
Poske, Friedrich, 110.
v. Possart, Ernst, 111. 112. 249.
Post, Arthur, 246.
Post, Max, 246.
Post, Richard, 246.
Post, Willy, 246.
Post-Quartett 246.
Potocka, Delphina Gräfin, 24. 33. 34. 39. 52. 53.
Potocki, Arthur Graf, 17. 24.
Pregi, Marcella, 374.
Preß, Josef, 246.
Preß, Michael, 246.
Presuhn, A., 191.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 250. 255. 382.
Pricken, Liane, 184.
Prieger, Erich, 280.
Prill, Emil, 185. 308. 375.
Prill, Paul, 317.
v. Prochazka, Rudolf Frhr., 117.
Prudent (Pianist) 34.
Prüwer, Julius, 370.
Przybyszewski, Stanislaus, 3.
Puccini, Giacomo, 179. 180. 181. 182. 237. 305. 306. 370. 371. 372.
Pückler, Graf, 382.
Pythagoras 270.
Raabe, Wilhelm, 163. 307. 318.
Raabe & Plothow 166.
Rabl, Walter, 186.
Rabl-Kriesten, Hermine, 370.
Raboth, Wilhelm, 371.
Rachmaninow, Sergei, 191. 307. 312. 375. 378. 382.
Radecke, Robert, 277.
Raff, Joachim, 103. 133. 185. 254. 277. 357. 375.
Rahm-Rennebaum, Julia, 127.
Rahter, D., 192.
Rajchman, Alexander, 255.
Rally, Lola, 250.
Ramann, Lina, 73.
Rameau, J. Ph., 304. 309. 379.
Ranft, Albert, 306.
Rapp, Fritz, 182.
Rappe, Signe, 183.
Rau, Elsa, 310.
Raunay, Jeanne, 190.
Raupach, Ernst, 306. 369.
Raven, Irma, 371.
Rawack, Margarete, 308.
Rebner, Adolf, 189.
Rebner-Quartett 189.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reclam, Philipp, 80. 83. 203.
Redwitz (Sänger) 243.
v. Regaczi, Ilona, 311.
Reger, Max, 165. 185. 189 223. 224. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 277. 278. 279. 309. 310. 312. 313. 323 ff (Die Variationenform als Ausdrucksmittel bei M. R.). 377. 381.
Rehberg, Willy, 189. 251. 312. 381.
Reibenstein, Robert, 238.
Reich, Wilhelm, 305.
Reichardt, Joh. Fr., 201.
Reichenberger, Hugo, 149. 184. 244.
Reichert, Johannes, 250.
Reim, Paul A., 127.
Reimann, Heinrich, 218. 277.
Reimers, Paul, 246 247. 373.
Reinecke, Carl, 277. 353. 359.
Reinecke, Gebrüder, 166.
Reinhold, Artur, 253.
Reinick, Robert, 281.
Reinthaler, Karl, 359.
Reisenauer, Alfred, 190. 253.
Reißmann, August, 277.
Reiter, Josef, 255.
Reiter, Michael, 180.
Reitz, Fritz, 246.
Reitz, Robert, 186.
Reman, Ida, 375.
Rembt (Kammermusiker) 185.
Rémond, Fritz, 311.
Reni, Guido, 220.
Renner jun., Joseph, 222.
Renz, Willy, 131.
Respighi, Ottorino, 308.
Rethel, Alfred, 234.
Reusch, Hubert, 179. 305.
v. Reuter, Florizel, 186.
Reuter, Fritz, 365.
Reyband, Ch., 372.
v. Reznicek, E. N., 243.
Rheinberger, Josef, 143. 144. 277. 309.
van Rhyn, Sanna, 250.
Richter, E. Fr., 314.
Riedel, Hermann, 379.
Riedel-Verein 383.
Riemann, Hugo, 8. 92.
Riemenschneider, Martha, 126.
Ries, Antoinette, 306.
Ries, Franz, 104.
Rieter-Biedermann 166.
Rilba, Isa, 314.
Rimsky-Korssakow, Nicolaus, 189. 239. 253. 317.
Rintel, Jetta, 310.
Ripper, Alice, 383.
Risler, Edouard, 246. 249. 251. 380.
Ritter, Alexander, 109. 383.
de la Roche 40.
Rochlitz, Joh. Friedrich, 89. 196. 197. 201.
Rode, Mina, 312.
Roeder, Carlotta, 179.
Rödiger, Clara, 305.
Rogg, Julius, 243.
Rogorsch, Hans, 184.
Röhr, Hugo, 149 239.
Roller, Georg, 183.
Romberg, Hofmusikdirektor, 318.
Römhild, Albert, 380.
Roner, Anna, 191.
Röntgen, Julius, 313. 367.
Roosen (Sänger) 305
van Rooy, Anton, 249. 251. 313. 366 373 380. 383.
Rosé-Quartett 319. 374.
Rosenthal, Moriz, 77. 230. 231.
Rossini, Gioachino, 144. 266. 273. 278.
Rößler, Richard, 248. 308. 377.
Roth (London) 318.
Roth, Bertrand, 250.
Rothschild, Baronin, 33. 40.
Rottenberg, Ludwig, 238. 251.
de Rozière, Frl., 42.
Rubens, Peter Paul, 384 (Bilder).
Rubinstein, Anton, 277.
Rückert, Friedrich, 288.
Rückward, Fritz, 307.
Rudolph, Arno, 383.
Rudorff, Ernst, 127. 359.
Ruegger, Elsa, 190.
Rühlscher Gesangverein 312.
Rummel, Angelika, 247.
Rummel, Walter Morse, 185.
Rummel, William Morse, 185.
Rumpf, F., 64.
Runge, P., 232.
Rupp, Fritz, 183.
Ruprecht, Ad., 320.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 371.
Russel, Elyda, 187.
Russer, Marie, 313.
Ruthström, Julius, 127.
Ruysbroek, Johannes, 131.
C. S. (anonymer polnischer Komponist) 62.
Sacchetto, Rita, 371.
Sachse, Frl., 291.
Saffonow, Wassili, 252. 317.
Saint-Saëns, Camille, 103. 182. 188. 277. 278. 308. 313. 318. 376.
Sakon 189.
Saldon (Sänger) 180.
Salewski, Carl, 187.
Samaroff, Olga, 317.
Sammartini, G. B., 246. 253.
Sand, George, 5. 17. 18. 27 ff (Zwei Brieffragmente Chopin's über den Bruch mit G. S.). 36. 37. 42. 46. 52. 57. 59. 64. 67. 70. 72. 73. 75.
Sand, Maurice, 30.
Sand, Solange, 27. 28. 29.
Sandberger, Adolf, 225.
Saenger-Sethe, Irma, 310.
de Sarasate, Pablo, 103 ff (P. de S. †). 128 (Bild).
Sarsen, Ellen, 248.
Sattler, Karl, 377. 383.
Satz, Cäcilie, 253.
Satz, Elsa, 253.
Sauer, Emil, 379.
Sauret, Emile, 384 (Bild).
Scaria, Emil, 365.
Scarlatti, Alessandro, 310.
Schaarschmidt, Martha, 248.
Schade, Marie, 126.
Schaeffer, Johannes, 246.
Schäffer, Julius, 351. 352. 353. 354. 355. 356.
Schalk, Franz, 319.
Schapira, Vera, 246. 314.
Scharlitt, Bernard, 14. 32. 64. 67. 128. 230. 231.
Scharschmidt, Clemens, 243.
Scharwenka, Philipp, 309.
Scharwenka, Xaver, 249. 277. 375.
Schauer, Alfred, 370.
Schaul 197.
Schaum, Emmy, 187.
v. Scheele-Müller, Ida, 369.
vom Scheidt, Julius, 181.
Scheidt, Samuel, 309.
Scheinpflug, Paul, 247. 308 312.
Schelling, Ernest, 318.
Schelling, Fr. Wilh. Jos., 196.
Schemann, Ludwig, 110.
Schenke, Josef, 381.
Schering, Arnold, 233.
Scherpe, Hans, 128.
Schiedermair, Ludwig, 233.
Schiller, Friedrich, 95. 106. 196.
Schilling, Walter, 380.
Schilling-Ziemßen, Hans, 380.
Schillings, Max, 183 251. 277. 306. 314. 318. 372.
Schindler, Anton, 294.
Schindler, Kurt, 252.
Schinkel, K. Fr., 85.
v. Schirach, Baron, 307.
Schlack, E., 236.
Schlar, Josef, 63.
Schleinitz, Konrad, 285.
Schlembach, Joseph, 255. 381.
Schlesinger (Verlag) 246.
Schlitzer, Hans, 238.
Schmalstich, Clemens, 187. 378.
Schmalz, Karl, 149. 205.
Schmedes, Erik, 184.
Schmedes, Paul, 311.
Schmid, Heinrich K., 372.
Schmid, Otto, 360. 384.
Schmid, P. Th., 139.
Schmid-Lindner, August, 249. 318.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schmidt, A., 356.
Schmidt, E., 255.
Schmidt, Felix, 188.
Schmidt, H., 232.
v. Schmidt, Hetta, 310. 318.
Schmidt, Käte, 381.
Schmidt, M. Heinrich, 285.
Schmidt, P. W., 232.
Schmidt-Annaberg, Trude, 378.
Schmidt-Guthaus, Clara, 315.
Schmitz-Schweicker, Hedwig, 318 377.
Schnabel, Artur, 185. 255. 380.
Schnabel-Behr, Therese, 255.
Schnéevoigt, Georg, 376.
Schneider, Friedrich, 285.
Schneider, Henriette, 191.
Schneider, Johannes, 157.
Schneider, Dr., 291.
Schnirlin, Ossip, 247.
Scholander, Sven, 190 255.
Scholten, Hermine, 313.
Scholz, Bernhard, 103. 135. 277. 359.
Schomberg, Marschall, 360.
Schönberger, Frl., 315.
Schönberger, Johanna, 372.
Schöningh, Anna, 251.
Schopenhauer, Arthur, 79. 80. 84. 109. 259ff (Sch. und seine Stellung zur Musik). 320 (Bilder).
Schorß, Frieda, 310.
Schotts Söhne, B., 158.
Schramm, Paul, 376.
Schrattenholz, Leo, 376.
Schreck, Gustav, 314.
Schreiber, Frida, 383.
Schreiner, Emmerich, 240.
Schrey, Kpm., 304.
Schreyer, Johannes, 8.
Schroeder, Alfred, 375.
Schroeder, Emmy, 238.
Schubert, Betty, 182.
Schubert, Franz. 3 7 8. 86. 88. 89. 95. 127. 186. 187. 189. 219. 245. 246 248. 251. 253. 278. 279. 281 307. 308 311. 313 314. 315. 316. 318 356 373. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383.
Schubert, Franz (Konzertmeister), 188.
Schuch, Benno, 247.
v. Schuch, Ernst, 180. 188. 237. 250 312. 313.
Schüller, Laura, 314.
Schulz, Erna, 314.
Schulze-Priska, Walter, 310.
Schumann, Clara, 346. 350. 352. 358. 359.
Schumann, Georg, 170. 185. 246. 277. 309. 373. 375. 379.
Schumann, Robert, 4. 5. 86. 92. 100. 116. 126. 133. 144. 145. 185. 186. 190 202. 227. 246. 247. 248. 249. 250 251. 252. 253. 262. 263. 271. 278. 280ff (Briefwechsel zwischen Robert Franz und R. Sch. I). 309 310. 311. 314 315. 318 325 326. 331. 333. 338 346ff (Briefwechsel zwischen Robert Franz und R. Sch. Schluß). 376. 377. 378 379. 380. 383.
Robert Schumannsche Singakademie (Dresden) 312. 380.
Schumann-Heink, Ernestine, 370. 378. 381.
Schünemann, Else, 247. 379.
Schunk, Marie, 377.
Schuster, H, 254.
Schuster & Loeffler 84. 105. 195.
Schütz, Reinhold, 243.
Schützendorf-Bellwidt, Alfons, 237.
Schützer, Clara, 310.
Schuyer, Sam, 313.
Schwabe, Emmy, 184.
Schwartz, Josef, 252.
Schwartz, Rudolf, 296. 297.
Schwarz, Franz, 183.
Schwarz, Josef, 244.
Schwarz, Max, 250.
Schweitzer, Albert, 373.
Schwetschke & Sohn 105.
Schwickerath, Eberhard, 312.
Scotti, Antonio, 236.
Seebach, Paul, 238.
Seelig, Otto, 254. 382.
Seemann, H Nachf., 105.
Sehring, Bernhard, 256.
Seidl, Arthur, 214. 233. 296.
Seiffert, Max, 233. 315.
Seim, Robert, 318.
Seitz, Franz, 365.
Seitz, Richard, 191.
Seitz, Rudolf, 365.
Sekles, Bernhard, 127. 311.
Sellin, Lisbeth, 238.
Selmer, Johan, 309.
Sembach, Joseph, 180.
Semper, Otto, 307.
Senff, Bartholf, 341.
Senger-Bettaque, Katharina, 306.
Senius, Felix, 190. 249. 319. 383.
Senius-Erler, Klara, 249. 383.
Senner siehe Leuer 184.
Serato, Arrigo, 308.
Serbuloff, Michael, 248. 253.
Sergiewski-Theater 239.
Seroen (Sängerin) 180. 304.
Servières, Georges, 114.
Settekorn, Robert, 379.
Sevcik-Quartett 246. 314.
Severin, Emil, 249.
Seydler, Anton, 224.
v. Seydlitz, F. W., 360.
Sgambati, Giovanni, 253. 254. 375. 382.
Shakespeare, William, 22. 138. 237. 262.
Shattuck (Pianist) 382.
Sibelius, Jean, 308. 317. 381.
Siebold, Martha, 249.
Sieder, Alfred, 239.
Sieglitz, Georg, 241.
Siegmann (Kapellmeister) 243.
Siems, Margarete, 189. 254.
Siffer, A., 139.
Siloti, Alexander, 317.
Simon, James, 309.
Simony, Eve, 190.
Simrock, Karl, 80.
Sinding, Christian, 127. 186.
Singakademie (Breslau) 379.
Singakademie (Leipzig) 383.
Singer, Richard, 380.
Sinigaglia, Leone, 127. 189. 311. 314 381.
Sistermans, Anton, 245 247. 375.
Sittard, Alfred, 235. 254. 312.
Sjögren, Emil, 312. 375.
Slivinski, Josef, 318.
Slowacki, Juliusz, 32.
Smetana, Friedr., 189. 277. 319.
Smolian, Arthur, 81.
Smolian, Edgar, 190.
Société de concert d'instruments anciens 190.
Sol, Jan, 187.
Sommer, Hans, 84. 186.
Sommer, Max, 314.
van Son, Walther, 313.
Sondra, Olga, 238. 239.
Sonneck, O. G, 232.
Soof, Fritz, 180.
Soomer, Walther, 182. 311. 383.
Sowinski 19.
Spalding, Albert, 317.
Spemann, Heinrich, 371.
Spengel, Julius 381.
Spiering, Theodore, 247.
Spies, Hans, 179.
Spindler, Fritz, 249.
Spitzner, A, 246.
Spohr, Ludwig, 247. 278. 308.
Spontini, Gasparo, 210.
Springer, Hermann, 232.
Springfeld, Oscar, 190. 248.
Sserow, Alexander, 239.
Ssobinow, Leonid, 239.
Ssolodownikow-Theater 239.
Staadt, Maria, 237.
Stadelmann, Clara, 378.
Staegemann, Helene, 190. 247. 249. 251.
Staiger, R., 232.
Stange, H, 251.
Starke, Ottomar, 239.
Stavenhagen, Bernhard, 381.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stebel, Paula, 188. 378.
Stefaniai, Emeric, 185. 253. 318.
Steger (Sänger) 190.
Stehle, Eduard, 222.
v. Stein, Heinrich, 83. 110.
Steinbach, Emil, 183. 190.
Steinbach, Fritz, 171. 189. 251. 252. 314. 382.
Steiner, Franz, 187. 251. 253.
Stengel, L., 382.
Stenhammar, Wilhelm, 127. 252. 314.
Stennebrüggen, H., 255.
Stephan, Anna, 245.
Stern, Kurt, 243.
Sternscher Cesangverein 373.
Stirling, Frl., 33. 37. 68. 73. 74. 76.
Stöcker, Adele, 253. 375.
Stockert, Bertha, 377.
Stockmarr, Dagmar, 382.
Stöller, Mary, 238.
Stolz, Kantor, 168. 170.
Storck, Karl, 217. 218. 221.
Storm, Theodor, 163. 318. 363.
Stoeving, Paul, 172.
Stradella, Alessandro, 53.
Stransky, Josef, 181.
Straube, Karl, 190. 224. 315.
v. Strauß, Edmund, 251.
Strauß, Johann, 184.
Strauß, Richard, 7. 125. 164. 165. 183. 185. 188. 189. 190. 191. 228. 237. 239. 243. 245. 254. 255. 277. 278. 306. 307. 310. 312. 313. 315. 316. 317. 318. 319. 326. 366. 379. 380. 382. 383.
Strauß-de Ahna, Pauline, 189. 191.
Streicher, Theodor, 254.
Streichquartett, Berliner Philharmonisches, 307.
Streichquartett, Böhmisches, 190. 246. 251. 253. 375.
Streichquartett, Brüsseler, 255. 375.
Streichquartett, Dortmunder, 311.
Streichquartett, Kasseler, 314.
Streichquartett, Mannheimer, 254.
Streichquartett, Münchener, 254. 382. 383.
Streichquartett, St. Petersburger, 312.
Stronck-Kappel, Anna, 246. 252. 379.
Struensee, Paul, 305.
Stubenrauch, Carlotta, 190.
Stumpf, Karl, 232.
Suck, Wilhelm, 239.
Sullivan, Arthur, 63.
Sulzer, R., 166.
Süsse, Otto, 187. 189. 379.
Sutter, Anna, 306. 372.
Svärdström-Werbeck, Valborg, 314.
Svendsen, Johan, 308.
Szamosi (Sängerin) 237.
Szamotulski (Komponist) 62.
Szanto, Theodor, 247. 251. 253.
Szarzyński (Komponist) 62.
Szell, Georg, 312.
Szemere (Sänger) 237.
Szoyer (Sängerin) 237.
Taglioni 63.
Takáts, Michael, 237.
Tango, Egisto, 179. 369.
Tanejew, A., 317.
Tänzler, Hans, 240.
Tappert, Wilhelm, 79.
Tarnowski, Stanislaw Graf, 54. 64. 71.
Tartini, Giuseppe, 278. 308. 375.
Taubert, E. E., 307. 309.
Taubert, Wilhelm, 277.
Tausch, J., 358.
Tausig, Karl, 14. 278.
Tegtmeier, Elsa, 376.
Teibler, Hermann, 149.
Telemann, G. Ph., 169.
Teniers d. Jüngere, David, 226.
Tervani (Sängerin) 180.
Teschner, Richard, 243. 256.
Tester, Emma, 383.
Tetrazzini, Luisa, 316.
Thalberg, Sigismund, 71.
Thamm, Johanna, 127. 312.
Thein (Klavierstimmer) 284.
Thibaut, A. F. J., 214. 313.
Thiers, Adolphe, 362.
Thomas, Ambroise, 277.
Thomson, César, 375.
Thuille, Ludwig, 161. 277. 307. 308. 319.
Thümler-Walden, Gustav, 377.
Thürlings, Adolf, 233.
Tieck, Ludwig, 202. 289.
Tiegermann, Ignac. 126. 319.
Tinel, Edgar, 131ff (E. T. Der Mensch — Der Künstler). 173. 174. 175. 191 (Bilder). 222. 383.
Tiphaine (Sängerin) 372.
Tischer, Gerhard, 311.
Toch, Ernst, 253.
Tolli, Cilla, 307.
Tordek, Ella, 241.
Torphichen, Lord, 76.
Towianski, Andreas, 47.
Traversari, P., 232.
Treff, P., 185.
Treitschke, F., 206. 207.
Tressi (Impresario) 63.
de Tréville, Yvonne, 180.
Trio, Frankfurter, 251.
Trio, Holländisches, 247. 318.
Trio, Nürnberger, 383.
Trio, Russisches, 246. 382.
Trio Suisse (Genf) 381.
Triovereinigung, Straßburger. 255.
Trnecek (Komponist) 127.
Trostorff, Fritz, 370.
Tschaikowsky, Peter, 186. 189. 190. 237. 247, 250. 252. 253. 277. 278. 299. 313. 315. 316. 318 319. 375. 376. 379. 382.
Türnpuu, C., 191.
Tuschkau, Else, 239.
Tyszkiewicz, Alexander Graf, 35.
Ucko, Paula, 307.
Ufert, Käte, 315.
Uhland, Ludwig, 288. 363.
Ulbrig, Lisbeth, 239.
Ulmann, Albrecht, 238.
Ulmer, Oskar, 191.
Ulrich (Sängerin) 371.
Unkenstein, B., 381.
Urack, Otto, 310. 376.
Urbaczek, Paula, 182.
Urlus, Jacques, 182. 383.
Urspruch, Anton, 191.
Urspruch, Fanny, 191.
Valentin, Marie, 238.
Vallier (Sänger) 242.
Vasquez, Frau, 237.
Vaterhaus, Hans, 311.
v. Vecsey, Franz, 247.
Veit, Franz, 307.
Veit (Bratschist) 246.
Veracini, F. M., 308.
Verdi, Giuseppe, 144. 171. 181. 182. 238. 242. 243. 277. 305. 307. 315. 370. 371.
Verdier (Sänger) 180.
Verein für Kammermusik (Braunschweig) 379.
Vereinigung für Kammermusik (Berlin) 308.
Verhey, A. B. H., 313.
Verhunk, Fanchette, 370.
Vermehren, Franz, 308.
Veronese, Paolo, 24.
v. Vesque von Püttlingen, J., 355.
Vidron, Angèle, 190. 311. 382.
Vieuxtemps, Henri, 277. 308.
v. Vignau, Hippolyt, 307.
Vigner, Albert, 379.
Viotta, Henri, 313.
Viotti, G. B., 186.
Virgil 148.
Vitali, G. B., 375.
da Vittoria, T. L., 137. 224.
Vivaldi, Antonio, 308.
Vogel, Edgar, 318.
Vogelstrom, Fritz, 238.
Vogl, Adolf, 306.
Vogler, Abt, 197.
Vogt, Legationsrat, 188.
Voisin, Hugo, 239.
Vokaltrio, Nordisches, 309.
Volkelt 273.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Volkmann, A., 347.
Volkmann, Robert, 277. 314. 320 (Bild). 325. 381.
Volkmer, Hans, 320.
Vollnhals, Ludwig, 254.
Voltaire 44.
Voltz, Hedwig, 236.
Wagner, Franz, 308.
Wagner, Peter, 233.
Wagner, Richard, 5. 6. 7. 43. 58 ff (Chopin und W.). 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 105 ff („Aus R. W.'s Geisterwelt" von Hans von Wolzogen). 116. 117. 127. 134. 144. 163. 179. 182. 188. 190. 191. 202. 214. 215. 216. 218. 221. 237. 238. 240. 241. 242. 243. 245. 248. 251. 273. 274. 277. 278. 279. 306. 307. 308. 311. 312. 318. 356. 357. 365. 366. 370. 371. 373. 379. 382. 383.
Wagner, Siegfried, 85. 109. 254. 277. 370.
Wagner-Verein (Berlin) 245.
Wagner-Verein (Berlin-Potsdam) 245.
Wahlström, Gösta, 127.
Waldauer, Ruth, 191.
Walde, Doris, 253.
v. Waldersee, Paul Graf, 341.
Waldhauer, Edith, 190. 247.
Waldorf-Lutze, Elga, 190.
Walker, Edith, 255. 370.
Wallnöfer, Adolf, 277.
Walter, Bruno, 244. 374.
Walter, B. (Straßburg), 255.
Walter, Carl, 310.
Walter, George, 169. 373.
Walter, Raoul, 241. 383.
Walter-Choinanus, Iduna, 378.
Wappenschmitt, Oscar, 165.
v. Wasielewski, Joseph, 172. 353.
v. Weber, C. M., 4. 25. 82. 114. 185. 188. 190. 195 ff (Zur neuen Gesamtausgabe sämtlicher Schriften von C. M. v. W.). 219. 237. 278. 288. 310. 373. 381. 382.
Weber, Gottfried, 205.
Weber, Josef Miroslaw, 314. 376.
v. Weber, Max Maria, 195. 202. 203. 204. 205. 209.
Weckmann, Matthias, 169. 315.
Wedekind, Erika, 245. 381.
Wedenski-Theater 239.
Wegmann, F., 379.
Wegmann, Minette, 379.
Weidemann, Friedrich, 184.
Weidmann, Fritz, 370.
Weigl, Bruno, 254.
Weigl, Joseph, 205. 206.
Weil, Hermann, 312.
Weinbaum, Paula, 310.
Weiner, Leo, 277.
Weingarten, Paul, 319.
Weingartner, Felix, 125. 183. 189. 190. 191. 244. 246. 251. 252. 277. 311. 315. 319.
Weinmann, Karl, 223.
Weinreich, Otto, 187. 253. 381. 383.
Weis, Karl, 237.
Weise (Librettist) 370.
Weismann, Julius, 318. 377. 383.
Weißenborn, Hermann, 187.
Wendling, Carl, 191. 318.
Wendt 271.
Wenzel, E., 205. 282.
Werdermann, Clara, 310.
Werner, Th. W., 118.
Werner, Th., 380.
Wernicke, Alexander, 105. 106.
Wesendonk, Mathilde, 59. 366.
Westermann, G., 139.
v. Westhoven, Ada, 371.
Wetz, Richard, 383.
Whistling, C. F., 280. 282. 283. 284. 285. 286. 289. 290. 356. 359.
Whitehill, Clarence, 240.
Whitman, Walt, 315.
Wickham, Florence, 306.
Widmann, Josef Viktor, 241.
Wiedermann, Musikdirektor, 246.
Wiemann, Robert, 254.
Wienbarg, Ludolf, 365.
Wieniawski, Henri, 186. 277.
Wiese, Max, 251.
Wiesenthal, Helene, 67. 68. 69. 71. 75. 77. 230. 231.
Wiesenthal, Geschwister, 371.
Wihtol, Joseph, 299.
Wilhelm I., Kaiser, 43.
Wilhelmj, August, 375. 384.
Wille, A., 381.
Wille, Georg, 246. 250. 251. 253. 314. 379. 381.
Wille, Paul, 253. 314.
Williams, Arthur, 377.
Wilus 19.
Winderstein, Hans, 251. 253. 314. 381. 382.
Winter, Peter, 205.
Wintzer, Richard, 186.
Wirk, Wilhelm, 239. 240.
Wirl, Erik, 238.
Witasek, Stefan, 233.
Witek, Anton, 245. 246. 308.
Witt, Franz, 212. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 224.
Witt, Julius, 127.
Witte, G. H., 312.
Wittekopf, Rudolf, 370.
Wittenberg, Alfred, 185. 307. 308. 381.
Wittich, Marie, 180.
Wodzinska, Marie Comtesse, 69.
Wohlgemuth, Gustav, 315. 383.
Wojciechowski, Titus, 21.
Wolf, Albert, 306.
Wolf, August, 142. 146.
Wolf, Hugo, 86. 93. 96. 163. 184. 186. 190. 250. 251. 253. 254. 255. 277. 278. 307. 309. 313. 314. 318. 377. 381. 383.
Wolf, Johannes, 232. 233.
Wolf, Sofie, 180. 238.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 142 ff (E. W.-F.). 192.
Wolff, Christian, 196.
Wolff, Erich J., 247. 308.
Wollgandt, Edgar, 250. 383.
Wolschke, Carl, 189. 250. 253. 383.
Wolschke, Senta, 189.
v. Wolzogen, Alfred Frhr., 85.
v. Wolzogen, Hans Paul Frhr., 78 ff (Zu H. v. W's 60. Geburtstag). 105 ff. („Aus Richard Wagners Geisteswelt" von H. v. W.). 128 (Bild).
Wood, Henry, 62. 315. 316.
Wörl, Georg, 127.
Woyrsch, Felix, 234. 235. 245. 277. 309. 311.
Wüllner, Franz, 143. 277.
Wüllner, Ludwig, 190. 252. 318. 370.
Wunderlich 246.
Wünsch, Adolf, 379.
Wuzél, Hans, 314.
v. Wymétal, Wilhelm, 182. 244.
Ysaye, Eugène, 97. 98. 100. 101. 102. 127. 315. 316. 380.
Zador, Desider, 240. 369.
v. Zadora, Michael, 249.
Zajic, Florian, 374.
Zalewski, Bohdan, 44.
Zalsman, Gerard, 313.
Zalsman-Quartett 313.
v. Zedlitz, Jos. Chr. Frhr., 127.
Zeiler, Robert, 308. 314. 376.
Zeldenrust, E., 313.
Zeller, Heinrich, 307.
Zellner, Leo, 309.
Zemanek, Wilhelm, 126.
Zenner 295.
Zerlett, J. B., 179.
Zielénski (Komponist) 62.
Zilcher, Hermann, 186.
Zimbalist, Efrem, 255.
Zimin (Privatoper) 239.
Zimmer, Helene, 253.
Zimmer-Quartett 311.
Zlotnicka, Meta, 376.
Zoder, Anna, 180. 370.
Zöllner, Heinrich, 304.
Zottmayr, Georg, 243.
Zscherneck, Georg, 315. 380.
Zumpe, Herman, 370.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Bericht über den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25. bis 27. September 1906. 232.
Böckel, Otto: Psychologie der Volksdichtung. 363.
Fuchs, Albert: Taxe der Streichinstrumente. Anleitung zur Einschätzung der Geigen, Violen, Violoncelle, Kontrabässe usw. nach Herkunft und Wert. 173.
Garsó, Siga: Schule der speziellen Stimmbildung auf der Basis des losen Tones. Mit praktischen Übungen. 171.
Göhler, Georg: Über musikalische Kultur. 296.
Grunsky, Karl: Musikästhetik. 295.
Harzen-Müller, A. N.: Verzeichnis der plattdeutschen Kunstlieder und ihrer Komponisten. 365.
Kalischer, Alfr. Chr.: Beethovens Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. V. Band. 294.
Keller, Otto: Geschichte der Musik. Ein Hand- und Lehrbuch nach der dritten, vermehrten und verbesserten Auflage des illustrierten Hauptwerkes. 171.
Krüger, Felix: Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Psychologie. 171.
Neuhaus, Gustav: Das natürliche Notensystem. 112.
Poliński, Alexander: Geschichte der polnischen Musik. 61.
v. Possart, Ernst: Die Kunst des Sprechens. 111.
Riemann, Hugo: Kleines Handbuch der Musikgeschichte. 2. Band der „Handbücher der Musiklehre", herausgegeben von Xaver Scharwenka. 171.
Röckl, Sebastian, und Engel, Erich W.: Richard Wagners Leben und Werke im Bilde (Abreißkalender für 1909). 365.
Servières, Georges: Weber. 114.
Stoeving, Paul: Von der Violine. 172.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Andreae, Volkmar: op. 14. Klaviertrio. 185.
Backer-Gröndahl, Agathe: op. 65. Vier Gesänge für Mezzosopran oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. 117.
Barmotine, S.: op. 4. Sonate pour piano. — op. 5. Six morceaux pour piano. 116.
Berneker, Constanz: „Sonnenlieder". Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 117.
Bleyle, Karl: op. 8. „Lernt lachen", für Alt- und Baritonsolo, gemischten Chor und großes Orchester. 175.
Blumenfeld, Felix: op. 38. „Près de l'eau". Six morceaux détachés pour piano. 115.
Bohlin, Karl: Piano-Violin-Sonate. 367.
Bonvin, L.: op. 8, 12b No. 1, 77a. Kompositionen für Orgel. 298.
Börresen, Hakon: op. 8. Vier Lieder. 117.
v. Brucken-Fock, G. H. G.: op. 18. Vierzehn Lieder für Sopran. 118.
— op. 23. Sonate für Klavier und Violine. 367.
Busoni, Ferruccio: Concerto per un pianoforte principale e diversi strumenti ad arco, a fiato ed a percussione. Aggiungovi un coro finale per voci d'uomini a sei parti. 114.
Chopin, Frédéric: Trauermarsch aus op. 35, für Orchester instrumentiert von Henry J. Wood. 62.
Cramer, Anna: op. 1. Fünf Gesänge von Klaus Groth für eine Singstimme und Klavier. — op. 2. Fünf Gedichte von O. J. Bierbaum für eine Singstimme und Klavier. 118.
Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 5. Jahrgang. 2. Lieferung. Werke Hans Leo Haßlers. II. Teil. (Rudolf Schwartz). 296.
Eberhardt, Goby: Violinschule Teil I. Gleiche Fingerhaltung. 116.
Eisenberger, Josef: op. 7—11. Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 118.
Eschwege, Eugen: op. 1. Ausgewählte Lieder. 175.
Fitelberg, Gregor: op. 18. „Das Lied vom Falken". Tondichtung für großes Orchester. 366.
Goepfart, Karl: op. 93. Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. 367.
Gregory, Elsa: Fünf Gesänge nach Dichtungen von Alfred Mombert. 299.
Grieg, Edvard: Unvollendetes Quartett (F-dur) für zwei Violinen, Viola und Violoncell. 367.
Harder, Knud: op. 1. Zwei Klavierstücke. 299.
Hildebrandt, Ulrich: op. 10. „Marien-Klage". Geistliches Lied für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. 368.
Holloway, F. W.: op. 36. Introduction and Allegro. — op. 37. Sonata in G minor. 298.
Jaques-Dalcroze, Émile: Wanderlieder im Volkston. Bd. I—III. 117.
Kalafati, B.: op. 9. Trois bagatelles pour piano. 116.
Kauffmann, Fritz: Lieder und Gesänge. 297.
Klages, Adolf: op. 19. „Der Talisman" oder „König Wurzelmanns Tanzmeister". Märchendichtung nach G. Kastropps „Gnomenmärchen" für Solostimmen, Kinderchor, Klavierbegleitung und Deklamation. 367.
Kremling, Werner: op. 4. Drei Lieder für eine Altstimme mit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

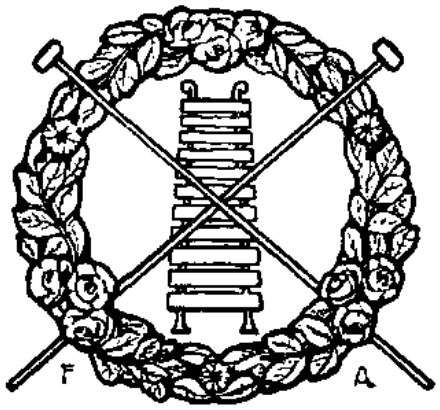
Klavierbegleitung. — op. 5. „Abendstern". Lied für eine tiefe Altstimme mit Klavierbegleitung. 117.
Kroder, Armin: Drei Lieder. 368.
Liadow, Anatole: op. 57. Trois morceaux pour piano. 116.
Middelschulte, Wilhelm: Toccata über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott". 235.
Moulaert, Raymond: Sonate pour orgue (d-moll). 298.
Nagler, Franziskus: op. 35. Fünf lyrische Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. 118.
Niemann, Walter: op. 5. „Pastellbilder". Vier kleine Charakterstücke für Klavier. 298.
— op. 6. „Meißner Porzellan". Kleine Suite im alten Stil. 298.
Perleberg, Arthur: op. 9. „Pierrot marié". Liederkreis von O. E. Hartleben. 118.
Pétursson, Hallgrímur: Passíusálmar. 366.
Pfitzner, Hans: op. 23. Klavierquintett. 374.
v. Proscházka, Rudolph: op. 22. „Aus alten und jungen Tagen". Zehn Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. 117
Reger, Max: op. 102. Klaviertrio e-moll. 185.
Scriabine, Alexander: op. 53. Cinquième Sonate pour piano. 368.
Schumann, Robert: Studie für den Pedalflügel (aus op. 56). Bearbeitung für Pianoforte, Violine und Viola von Fr. Spiro. 116.
Sjögren, Emil: op. 47. Sonate No. 4 für Violine und Pianoforte. 367.
Spiering, Theodore: op. 1. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 118.
Tinel, Edgar: op. 44. „Katharina". Dramatische Legende in drei Bildern. 173.
— op. 47. Le 150e Psaume pour choeur à quatre voix d'hommes avec accompagnement d'orgue. 174.
Wagner, Richard: „Weihegruß". Vierstimmiger Männerchor. Herausgegeben von Wilhelm Kienzl. 116.
Walter, Bruno: Klaviertrio in F-dur. 374.
Werner, Th. W.: „Die Lieder der jungen Katharina May". Ein Liederkreis nach Gedichten von Gustav Schüler, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 118.
Wieniawski, Joseph: op. 22. Sonate pour piano. 235.
Wihtol, Joseph: op. 31. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. — op. 34. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 299.
Woyrsch, Felix: op. 51. „Totentanz". Ein Mysterium für Solostimmen, Chor und Orchester. 233.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Abert, Hermann: Herzog Karl von Württemberg und die Musik. 300.
Allgemeine Musikzeitung (Berlin): Kunst und Reklame. 120.
— Thematische Analysen der in den Konzerten der Tonkünstlerversammlung zur Aufführung gelangenden neuen symphonischen Werke und Kammermusikkompositionen. 120.
Avenarius, Ferdinand: Von der Nachfolge Wagners. 176.
— Wider die Konzertagenten. 176.
Batka, Richard: Operettenkoller. 177.
— Stimmen der Stille. 177.
— Ein unveröffentlichtes Opernfragment Richard Wagners. 178.
— Zur Musik von Richard Wagners „Hochzeit". 178.
— Der lustige Mozart. 178.
— Histörchen von Anton Dvořák. 300.
— Eine Komposition Franz Grillparzers. 300.
Bekker, Paul: Hector Berlioz' „Die Trojaner". 120
— Streifzüge durch das musikalische Paris. 302.
Beyschlag, Adolf: Händel und die willkürlichen Auszierungen seiner Werke. 119.
Boehe, Ernst: Die Musikstadt München. 120.
Brandes, Friedrich: Schulz-Beuthen. 177.
Busching, Paul: Die soziale Bewegung der deutschen Orchestermusiker. 301.
Chop, Max: Die Entwickelung unserer modernen Tonkunst. 121.
Droste, Carlos: Hedwig Reicher-Kindermann. 120.
Fiege, Rudolf: Die Königliche Oper in Berlin im Spieljahr 1907/8. 121.
Göhler, Georg: Missa solemnis und Neunte Symphonie. 176.
— Richard Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller. 178.
Goldschmidt, Hugo: Zur Frage der vokalen Auszierung Händelscher Oratorien. 119.
Günther, Felix: Das Musikleben in Alt-Wien im Lichte der zeitgenössischen Musik. 122.
Hähn, Richard: Einheitliche Bühnenaussprache. 120.
— und Eylau, Wilhelm: Vom 4. Musikpädagogischen Kongreß. 121.
Hey, Julius: München-Augsburg als Pflegestätten deutschen Schulgesangs. 120.
Illustrierte Zeitung, Leipzig: Die deutschen Universitätsmusikdirektoren. 303.
Karpath, Ludwig: Die Enthüllung des Brahmsdenkmals in Wien. 122.
Karsten, Paula: Das Orchester der Javaner. 122.
Kastner, Rudolf: Schweizerisches Tonkünstlerfest. 121.
Keller, Otto: Die 44. Tonkünstlerversammlung in München. 121.
— Die Enthüllung des Brahmsdenkmals in Wien und die Brahmsausstellung. 121.
— Zu Sofie Menters 60. Geburtstage. 122.
— Der Dresdener Franz Schubert. 122.
— Nikolaus Rimsky-Korssakow. 122.
Kling, Henri: Haydn und Mozart und die Freimaurerei. 122.
Kloss, Erich: Richard Wagner und seine erste Gattin. 121.
— Zur Neueinstudierung des „Lohengrin" in Bayreuth. 122.
Kohut, Adolph: Persönliche Er-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

innerungen an Hedwig Reicher-Kindermann. 122.
Korrespondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins (Darmstadt): Christian Weise. 124.
— Übersicht über die Kirchengesangvereine im Jahre 1908. 124.
Krause, Emil: Kurze, populär gefaßte Darstellung der Entwickelung des Orgelspiels und der Orgelkomposition. 124.
Kruse, Georg Richard: Otto Nicolai als Symphoniker. 120.
— Briefe v. Albert Lortzing. 301.
Lessmann, Otto: Goethes „Faust" in Weimar. 120.
— Die Orientfahrt der Berliner Liedertafel. 120.
Lewinsky, Josef: Eine Aufführung meiner d-moll Symphonie. Von Robert Volkmann. 121.
Marsop, Paul: Zur Münchner Musikrevolution. 119.
Meister, Hermann: Zum Verfall der Operette. 121.
Neißer, Arthur: Ein Schubertfest in Lille. 119.
Neue Revue (Berlin): Ein deutscher Kaufmann in Südwest-Afrika. 178.
Ottenheimer, Paul: Bruckners „Neunte". 177.
Püringer, August: Ein Brahmsdenkmal in Wien. 120.
Puttmann, Max: Musiker in Thüringer Landen. 121.
Roth, Herman: Vom Leipziger Bachfest. 121.
Rychnowsky, Ernst: Zwei Beethoven-Briefe. 301.
— Richard Wagners Gespräche mit Wilhelm Tappert. 300.
Schiesinger, Paul: Die 44. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in München. 121.
— Bayreuth 1908. 122.
Schmidt, Hermine: Die „große Entdeckung". 120.
Schmidt, Karl: Der Liedertafelstil in der Kirchenmusik. 124.
Schmidt, Leopold: Die Musik in Deutschland. 122.
Schmitz, Eugen: Verdi-Kultus in Italien. 121.
Schünemann, Georg: Zur Flötentechnik des 18. Jahrhunderts. 120.
Schwers, Paul: Zur 44. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in München. 120.
Segnitz, Eugen: Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn. 119.
Segnitz, Eugen: Das Bachfest in Leipzig. 120.
— Lauchstädt. 121.
Seidl, Arthur: Offener Brief. 120.
Serroda, K.: Der Opernregisseur. 176.
Smollan, Arthur: Die Enthüllung des Bach-Denkmals in Leipzig. 123.
— Musikalische Rückständigkeit. 124.
Spanuth, August: Richard Strauß bei Wanamaker. 122.
— Zur fortschreitenden Entwickelung. 123.
— Musikalischer Fortschritt in England. 124.
— Das Münchener Tonkünstlerfest. 124.
— Der gekürzte und der ungekürzte Wagner. 124.
Strauß, Richard: Offener Brief. 120.
Süddeutsche Monatshefte: Briefe von Johannes Brahms und Joseph Joachim. 302.
Wahl, Eduard: München als Musik- und Theaterstadt. 123.
Weimar, S.: Über Kirchengesang. 124.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

CHOPIN-HEFT

Chopin ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit.
Robert Schumann

Chopin war der erste, der dem Tanzvolksliede eine vollendet schöne Form gab, indem er die Melodie mit den interessantesten Harmonieen und poesievollsten Arabesken schmückte.
Moritz Karasowski

Nur Chopin vermag dem Auslande einen Begriff von der einzigartigen, so unendlich wehmütigen, dabei überaus bodenständigen patriotischen Begeisterung zu geben, die das unterscheidende Merkmal der polnischen Poesie bildet. Denn Chopin's Musik ist von der nämlichen Begeisterung durchdrungen und beseelt und stellt dadurch gewissermaßen die Ergänzung und Deutung dieser Poesie dar.
Stanislaw Graf Tarnowski

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 1

Erstes Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Rudolf M. Breithaupt
Frédéric Chopin

Stanislaw Graf Tarnowski
Zur Charakteristik Frédéric Chopin's

Zwei Brieffragmente Chopin's über den Bruch mit George Sand
mitgeteilt von Bernard Scharlitt

Ferdinand Hoesick
Chopin's Lebensabend und Tod

Bernard Scharlitt
Chopin und Wagner

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Musikbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FRÉDÉRIC CHOPIN

von Rudolf M. Breithaupt-Charlottenburg

Du schmerzhafte Schönheit,
Die du über alle Schönheit thronst,
O Sehnsucht du!

„Vigilien" von Stanislaus Przybyszewski

Chopin bedeutet eine Wunderwelt für sich. Sein Stil ist ein abgeschlossenes Ganzes, eine gesonderte Einheit, die sich in der Kunstgeschichte mit nichts vergleichen läßt. Er hat keinen Vorgänger und keine Nachfolge. Seine Größe hat sich in ihm selbst erschöpft. Sie hat nie „Schule gemacht". Chopin gehört zu den absoluten Genies. Trotz relativen Mangels an Produktionskraft, trotz größter Einseitigkeit ist er in der Linie: Mozart—Beethoven—Schubert zu nennen. Er ist den wirklichen, positiven Erfindern zuzuzählen. Nirgends haben wir einen gleich vollkommen ausgeprägten Typus von gleich vollkommener Originalität. Note für Note, Phrase für Phrase, Satz für Satz ist sein spezifisches geistiges Eigentum. Seine Art der Setzung war und ist absolut neu, — ohne Vorbild, ohne bestimmte Anlehnung, ohne jeden An- oder Nachklang. Die spezifisch Chopin'sche „Nuance", dies franco-polnische Idiom findet sich nirgends anders. Der Chopin-Stil ist sich selber höchste Blüte, feinste Ausprägung. Man weiß, daß er die Inkarnation des polnischen Volkswesens ist, des national-polnischen Tanzes und Liedes. Man weiß ferner, daß hierzu der französische „Ton" sich gesellt hat, die gallische Grazie, Koketterie und Noblesse, und zwar nicht etwa durch Abfärbung in der Pariser Periode, sondern durch Assimilation in frühester Jugend, durch Aufsaugung des mit dem polnischen Wesen so eng verknüpften französischen Bildungselementes, des *esprit de l'âme et du coeur.* Aber man übersieht meist eins: den deutsch-italienischen Einfluß — Mozart und die italienische Oper. Die ganze Art der Auszierung, die Formen der figurierten Kantilene, der Koloraturkadenzen, der Terzen- und Sextengänge weisen auf unbewußte Apperzeption italienischer Stilfloskeln (vgl. die altitalienischen „Arien") hin.[1])

[1]) Seine spätere schwärmerische Liebe zu Bellini läßt unzweideutig Schwerpunkt und Richtung seiner melodischen Grundempfindung erkennen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf den Klaviersatz als solchen haben Clementi, Hummel, Weber und Field eingewirkt, in der Form auch Schubert (vgl. „Impromptus“). Entscheidend ist der deutsche Einfluß seines Kompositionslehrers, Joseph Elsner, geworden. Hier ist der Untergrund seiner harmonisch-kontrapunktischen Meisterschaft und Originalität zu suchen, wiewohl wir auch hier — trotz absoluter Selbständigkeit und völliger Abweichung in Ausdruck und Setzweise — Schubert als den eigentlichen Pfadfinder und Neuerer in der Harmonik nicht vergessen dürfen. Elsner verdankt er sicherlich: die Genauigkeit der Arbeit, die Peinlichkeit der Korrektur, die Unermüdlichkeit des Ausarbeitens und Feilens. Auf ihn ist wohl auch die Kenntnis der Kirchentöne (lydischen und mixolydischen u. a.) zurückzuführen. Diese und seine übrigen gediegenen Bildungsfundamente haben ihn vor polnischer Zersplitterung und salopper Nachlässigkeit bewahrt. Sie haben seinem Schaffen die Gediegenheit und Stetigkeit, seiner Skizze die überraschende Sicherheit und Schärfe und seiner Ausführung jene meisterliche Freiheit und Überlegenheit verliehen, wie sie nur durch breite Grundlagen, ein mustergültiges Vorbild und eiserne Selbstzucht gewährleistet werden.

Zunächst der Melodiker Chopin. Als solcher gehört er zu dem halben oder kaum ganzen Dutzend großer Erfinder. Auf die Wage gelegt, sind's nicht „ein paar“ Melodieen, die er erfunden, sondern wohl ziemlich ein Schock und darüber. Und alle scharf profiliert, spiegelblank und neu. Als wirklicher melodischer Neuschöpfer überragt er die ganze romantische Periode um Haupteslänge. Er ist in dieser Beziehung weit über Mendelssohn, ja selbst Schumann zu stellen. Durch Eigenartigkeit und aparte Formung leuchten seine sammetnen Melismen und Töne fernhin durch das ganze große schöpferische 19. Jahrhundert. Selbst in der sicheren Annahme, daß ein gut Teil, wie die „Mazureks“ u. a., dem polnischen Volkslied und -tanz entnommen oder nachgebildet ist, — so bleibt noch ein reichliches Goldquantum echtester und gediegenster Melodieerfindung übrig. Der beste Teil seiner Melodik rührt an das Letzte und Tiefste, dessen das musikalische Herz des Menschen überhaupt fähig. Das Melos ist von sanfter, rührender Schönheit. Ritterliche Grandezza, pomphafte Erhabenheit bilden inhaltlich die eine, eine wilde ekstatische Leidenschaft, ein schluchzendes Sehnen, Träumen und Dämmern die andere Seite seines Charakters. In seinen höchsten melodischen Emanationen erreicht Chopin die letzten Stufen des Ausdrucks, und zwar materiell (nicht formal) in gleicher Vollkommenheit wie die Genies der klassischen Zeit. Da blühen Träume auf von dunkler sammetner Schönheit, Visionen von unheimlicher Kraft der Phantastik, Gesichte und Bilder zum Greifen und Malen deutlich wie in den „Präludien“, den Poesieen von Majorka. „Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an..." (Schumann). Und dann wieder jener Zustand stiller Resignation, jenes Himmelsfriedens, jener seligen Hingabe an das große Allgemeingefühl, das den Weltgeist mit dem Menschengeiste verbindet. Es sind die blauen Nächte der „Nocturnes", die schwarzschattenden Traumgebilde, die „das wirkliche Leben nur wie ein Nebelbild an denen vorüberführt, die von Kindheit an die Zaubermuscheln kennen, die zu den glücklichen Inseln geleiten, wo alle schön und jung sind, wo Männer und Frauen im lang herabwallenden Haar Blumenkränze tragen, seltsam geformte Becher und Harfen in der Hand; wo sie in Stimmen und Gesängen reden, die nicht von dieser Welt sind, und alle die gleiche, himmlische Liebe erfüllt; wo silberne Becken die duftenden Wasserstrahlen auffangen, in chinesischen Vasen blaue Rosen wachsen, wo zauberische Fernsichten winken, wo man nackten Fußes auf sammetnen Moosteppichen wandelt und sich singend im balsamischen Grün des Hains verliert". (George Sand: „Lettres d'un voyageur".)

Die Kantilene ist zumeist edel und nobel, nur zum Teil sinkt sie auf das Niveau graziöser Tändelei und koketter Causerie herab. Sie ist von geigenartiger Biegsamkeit und Schmiegsamkeit. Dieses und die Intensität und Süße, die sie mit der italienischen Schwester gemein hat, machen sie vor allem als solche Chopin'scher Art kenntlich. Nirgends in der Klavierliteratur läßt sich eine ähnliche Geschmeidigkeit der melodischen Linie, ein solcher Wohllaut strömenden Gesanges feststellen. Die klassische Kantilene ist größer, tiefer, breiter und erhabener, hat aber nicht annähernd diese katzenartige Weichheit, diese Eleganz der Bogenführung. Selbst Liszts Stil hat nicht jene Leichtigkeit und Flüssigkeit der Zeichnung erreicht. Nur einer nennt sie sein eigen, — und hierin haben sie ihren ersten geistigen Berührungspunkt: Richard Wagner. Dieser Stil weist die gleiche Grazie und edle Linienführung auf. In der „Tristan"-Technik ist Chopin's Gesang in idealster Verkörperung und letztmöglicher Formung zur Vollendung gebracht.

Formal betrachtet, sind die Melismen von zwingender Einfachheit. Die melodischen Sext- und Terzintervalle werden im Gegensatz zu der mehr diatonischen Bildung der Klassik bevorzugt. Der Halbton dient teils zur Ausbiegung, teils zur Auszierung. Zumeist und zuerst erscheint das Thema in schmuckloser Einfachheit, um bei der Wiederholung in reicher Auszierung wiederzukehren. Dieses Schmücken und Behängen der melodischen Hauptnoten ist einer der wesentlichsten Züge Chopin's. Zur Verwendung kommen alle ornamentalen Formen vom Vor- und Anschlag bis zur skalen- und passagenartigen Kadenzeinschiebung. Sie bilden ein besonderes Gebiet, und in ihrer Erfindung, Bereicherung und Umbiegung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kann sich Chopin nicht genug tun. Der Reichtum an Zierat und Schmuck beweist schon allein die Kraft und Beweglichkeit seiner unerschöpflichen Phantasie. Vor allem: diese Zierkunst ist nicht bloß formaler Natur, eine Spielerei, eine saloppe Manier, ein Verlegenheitsmoment, sondern wirklich eine Vertiefung und Bereicherung der Hauptnote. Sie ist die Goldeinfassung kostbarer melodischer Juwelen. Man denke z. B. an die ovalen Diamantumränderungen alter Miniaturen. Ja noch mehr: sie werden zur begleitenden Geste, zum Symbol einer bekräftigenden oder verneinenden Handbewegung, eines vielsagenden süßen oder schmerzlichen Blickes. So verstanden, wirkt diese Ornamentik nicht als leidige Manier, sondern als eine Milderungs- oder Steigerungsform des Ausdruckes selbst. Es sei hier gleich bemerkt: wir Deutschen lieben diese Art nicht sonderlich, da wir in unserer Schlichtheit auf dem Standpunkt stehen, daß das eine einfache Wort ohne jedes Beiwerk an sich genüge. (Beethoven wurde in diesem Punkte immer sparsamer.) Anders die Romanen, Slawen, Orientalen, die ja auch im Leben nicht ohne Geste auszukommen vermögen. Aber wie die italienische Koloratur eine von dem Urteile Richard Wagners durchaus abweichende berechtigte Stellung einnimmt, so hat auch die Chopin'sche Ornamentik in ihrer Individualisierung ihr volles Anrecht auf Anerkennung. Man muß sie nur richtig — im richtigen tempo rubato — mit dem echten Zauber und Charme des Anschlages und der Nuancierung hören, und zwar am besten von einem Polen. Wer je die sprechenden Bewegungen von Eleonora Duse's Händen „gehört" hat, diese stumme Musik und Begleitung seelischer Gebärde, der hat ein Analogon dieser höchsten Ausdruckszierkunst. Schließlich sind die Mehrzahl dieser Fiorituren im Sinne einer Art Variationenform zu verstehen. Es ist ein feines instrumentelles Mittel sich frei ergehender, spielender, graziöser Phantasiekräfte.

Der Rhythmiker Chopin beweist eine außerordentliche Genialität der Einfühlung. Er zeigt hier eine Originalität, einen Reichtum der Erfindung und Verarbeitung, wie wir sie nur ganz selten in der Kunstgeschichte finden. Chopin ist einer der ersten Rhythmiker aller Zeiten. Ich persönlich halte ihn für den einzigen, dessen Notation[1]) z. B. sich fast vollkommen deckt mit dem rhythmischen Gefühl der Inspiration. Wenn ich sage „fast", so tue ich dies im Bewußtsein auch der Unzulänglichkeit selbst eines Chopin, die rhythmischen Gefühlswerte genau zu fixieren und kongruent dem rhythmischen Unterbewußtsein nachzubilden. Ein letzter Rest bleibt auch in der Musik unauflöslich. Schon während der Pein der Fixierung geht ein Bruchteil, oft das Feinste, Leiseste, Geheimnisvollste,

[1]) Orthographische Fehler und individuelle Eigenheiten, die sich in großer Menge vorfinden, sind hiermit nicht gemeint.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

verloren. Aber von allen denen, die dem rhythmischen Wogen und Wallen des mystischen Untergrundes der Seele nahekamen und den Puls des Herzens blitzartig auf das Papier zu bannen wußten, ist Chopin der Feinfühligste. Dieser Sinn für den latenten Naturrhythmus, wie ihn in höchster Vollkommenheit Richard Wagner besaß, und wie wir ihn z. B. auch bei Bizet und in unserer Zeit bei — Richard Strauß als geborene Anlage vorfinden, gibt Chopin diese elektrisierende Wirkung, diese Funkenkraft eines leuchtenden, erregten, pulsierenden Geistes. Es ist die Vibration zuckender Nerven, die uns aus den polnischen „Mazureks", „Kujawiaks", „Krakowiaks" usw. entgegenklingt und die auch den „Walzern" und „Polonaisen" jenen unnennbaren Zauber verleiht. Das kann nur ein Genie, das für die Begebenheit des Lebens selber ein rhythmisches Gefühl besitzt und jegliches Geschehnis sofort musikalisch-rhythmisch aufzufassen vermag, dem Bewegung Musik und Musik Bewegung ist. Diese rhythmische Grazie und Plastik gibt dieser Tanzmusik wie auch anderen Entwürfen, z. B. den „Balladen", „Scherzi", der „Barcarolle", „Tarantelle," einzelnen „Präludien" jene ungeheure Bildkraft, macht aus jedem, auch dem kleinsten Stück eine Art „Szene", in der wir mitleben und mitleiden.

Gleich genial wie dies triebartige Erfassen des Naturrhythmus ist dessen kunstgemäße Ausgestaltung, die technische Durcharbeitung und Verfeinerung. Ich verweise hier auf die prachtvolle Art rhythmischer Wechselungen und Verschiebungen, auf die mannigfachen Feinheiten und Freiheiten einer höchst charakteristischen Akzentuation (durch Akzentverschiebung, betonte leichte Taktteile, melodische und rhythmische Akzente, phrasische und technische Gruppenakzente und dergleichen mehr), auf die raffinierten Spielungen von zwei gegen drei, drei gegen vier, vier gegen sechs Noten, auf die Umarbeitung dreiteiliger Rhythmen in zweiteilige (vgl. das Einbauen eines latenten $^3/_8$-Taktes in einen $^2/_8$ im I. Präludium), auf das Zusammenfügen zweier divergenten Rhythmen in beiden Händen und besonders auf das Spiel und die Ausnutzung der Triolenfiguren zwecks Belebung der Bewegung und Bereicherung der Klangfundamente.

Ich komme zum Harmoniker Chopin, demjenigen, der mit Schubert, Berlioz und Liszt zusammen am Anfang der Entwicklung unserer modernen Musik steht. Seine Harmonik ist wohl — nicht nur individuell, sondern geschichtlich — sein bedeutendstes Teil. Durch sie allein würde seine Originalität dauernd begründet sein. Keiner vor ihm hat solche Töne angeschlagen, einen gleichen Reichtum harmonischer Kombinationen, eine solche Fülle neuer Klangeffekte, eine gleiche Tonigkeit und Sattigkeit des Kolorits aufzuweisen. Chopin verkörpert eine neue Ära harmonischen Denkens. Er ist der erste moderne musikalische Impressionist und Stimmungskünstler, der unmittelbare Vorläufer der chro-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

matisch-enharmonischen „Tristan"-Technik. Es verlohnte eine eigne Arbeit, die inneren geistigen Zusammenhänge zwischen Chopin's Technik und der modernen Musik aufzuspüren[1]). Was bei Beethoven letzte Ahnung, was bei Schubert sich mehr als ein unbewußter Instinkt kund tat, als ein Zufallsspiel unbekümmerten Vorwärtsdrängens, wurde in der Harmonik Chopin's bewußte Technik, ein neues Klangzweckmittel. Bewegt sich die klassische Technik mehr im Kreise stufenmäßiger Anordnung der Akkorde und einer strengen Gliederung der Terz-, Quart- und Quintverhältnisse, so erwirbt Chopin — ob bewußt oder unbewußt, ob mit oder ohne Kenntnis von Bach[2]) — den chromatischen und enharmonischen Verknüpfungen dauerndes Heimatrecht. Chopin ist mit Schubert zusammen der Begründer des erweiterten Tonalitätsbegriffes. Alle jene feinen Lichter und buntenReflexe, alle jene glitzernden und gleißenden Farben der modernen Harmonik verdanken wir seiner köstlichen Palette. Wie weit die geniale Praxis eines Chopin war, mag man daraus erkennen, daß wir erst heute fähig sind, ihn theoretisch allgemein zu würdigen, und anfangen, seine Technik, die er selber bereits bis zur Stufe höchster virtuosischer Reife ausbaute, für die Praxis nutzbar zu machen. Chopin's Harmonik kennt so ziemlich alles, womit die Moderne arbeitet. Sämtliche Alterationen der Akkorde, der übermäßige Dreiklang, der alterierte Terzquartakkord und Quintsextakkord, die nichts als Spielungen des Unterdominantklanges sind, die Neapolitanische Sexte, die er mit Vorliebe anwendet, die siebente natürliche Dur-Stufe in Moll, die Moll-Dominante und dergleichen mehr, sind ihm vertraute Hilfsmittel. Ferner: Chopin ist das erste moderne Modulationsgenie. Wie Schubert wurde ihm der Kreis der alten Tanten und Verwandten (Dominant- und Subdominantzirkel) zu eng und nichtssagend. Seine seherische scharfe Kombinationsgabe erkannte, daß erstens jeder Akkord sich als ein Beziehbares und ein Bezogenes innerhalb des gesamten Klangkosmos darstellt, zweitens jeder Klang mit allen Multiklängen im ersten oder zweiten Grade in Beziehung steht, drittens, daß keine Modulation notwendiger Weise auf die Dominant- und Subdominantzirkel beschränkt zu werden braucht, sondern daß jede Tonart, auch die entfernteste, auf die leichteste Weise durch Umdeutungen und Alterationen mit der Stammtonart in Verbindung gebracht werden kann.

---

[1]) Ansätze dazu finden sich bei: Hugo Riemann: „Geschichte der Musik des XIX. Jahrhunderts", Joh. Schreyer: „Von Bach bis Wagner", Hugo Leichtentritt: „Frédéric Chopin" (Harmonieverlag).

[2]) Die Vermutung spricht dafür, daß Chopin wohl durch Elsner mit der Bachschen Technik bekannt gemacht wurde, oder wenigstens in ihr gearbeitet hat. Zu der Annahme berechtigt schon die Zeitdauer eines dreijährigen (!!) Studiums bei ihm. Bekannt ist seine Vorliebe für die Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier", die er seinen Schülern oft auswendig vorspielte.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Für Chopin typisch sind: die chromatischen Schiebungen und Durchgänge, wofür das kleine „Präludium“ No. 4 in e-moll eine Fülle von Material in sich birgt, und die chordischen Rückungen, besonders von Dominantharmonieen (Etüden: a-moll op. 10, No. 2 und F-dur op. 25, No. 3) und verminderten Septakkorden (Etüden: E-dur op. 10, No. 3, gis-moll op. 25, No. 7 und a-moll No. 12, Präludium Es-dur u. a.). Die Kühnheit, mit Hilfe chromatischer Rückung jedes beliebige Motiv in jede gewünschte Lage zu transponieren, gleichsam wie einen Spielball durch alle Tonarten zu treiben, ist eine jener wunderbaren Gaben, an denen sein divinatorisches Genie so reich war. Auf ihr beruht das Blendende seiner Technik, das Schillern seiner Töne und Klänge, der weiche Zauberglanz der Farben, die noch heute von der selben Frische und Reizsamkeit sind.

Eine besondere Betrachtung verdient die Baßführung. So leicht und graziös sind die Bässe nach Mozart kaum gesetzt worden. Es überwiegt auch hier die melodische Auffassung die streng harmonische. Chopin muß ein wundervolles Ohr gehabt haben. Wohllaut und Gesang waren ihm Endzweck der musikalischen Gestaltung — auch der Fundamente. Das beweisen z. B. seine Dissonanzen, die nirgends etwas Hartes oder Schrilles an sich haben. Weich und geschmeidig sind die Mittelstimmen ausgesetzt, überall melodischen Fluß verratend und klingendes Wohlbehagen verbreitend. Über die klingende Pracht frei eingesetzter Vorhalte, durchgehaltener Stimmen und Akkorde, über die feinen Belege von Antizipationen (vergleiche As-dur Etüde op. 10, No. 10), die ungetrübte Reinheit seiner melodischen Figurationen sei nur andeutungsweise gesprochen. Überall zeigt sich der bewußte Könner, ein auf Grund eines vollkommenen Ohres durch Übung und höchste Kultur gewonnenes phänomenales Kombinationstalent und geistige Dispositionskraft, — eine Harmonievollkommenheit, die einen nachhaltigen Einfluß auf seine Zeit und die Entwickelung der modernen Technik ausgeübt hat.

Noch ein Wort über seinen Klaviersatz. Er scheint mir das Vollkommenste seiner Art zu sein. Nirgends findet sich eine gleiche Formflüssigkeit und Formsicherheit, nirgends eine gleiche Eleganz, ein gleicher graziöser Schwung der Linie. Selbst Liszts Klavierstil hat nicht annähernd jene Abrundung, jene Weichheit und Geschmeidigkeit der Formen und Figuren. Nur Mozart und Mendelssohn sind ihm über- bzw. gleichzustellen. Chopin schuf neue Klänge. Er lauschte dem spröden Instrument die höchsten und intimsten Reize und Effekte ab. Sein Klavierstil und seine instrumentelle Technik, die ihren höchsten Ausdruck in den Meisterwerken der „Etüden“ gefunden, waren epochal. Absolut gewertet, läßt sich diesen nichts an die Seite setzen. In weitem Abstand unter ihnen stehen die Cramer, Clementi, Moscheles u. a. Seinem Schatten nahe kommen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mendelssohn und Henselt. Liszts „Transzendentale" überragen sie zwar um einen Grad von Schwierigkeit, stehen ihnen aber um den gleichen Grad nach hinsichtlich der Geschlossenheit wie Zweckmäßigkeit des praktischen wie klanglichen Gehaltes. Chopin kannte sein Instrument wie keiner. Seine instrumentelle Formalistik ist absolut originell, die Wirkungen seiner dynamischen Schattierungen und Effekte sind geradezu faszinierend. Er wußte um die Obertonwirkung, die Differenzen in der Sonorität der Lagen, ihre Klanggegensätze in Bezug auf Volumen und Intensität — er wußte um die chordische Natur des Instruments und die Arpeggiando-Wirkungen, sowie um all die interessantesten Pedaleffekte. Er wußte auch schon um die Möglichkeiten orchestraler Imitationen, kannte den Celloklang der Altlagen, die weichen Hornklänge der Tenorlagen. Neu ist die Art seiner von Chromatik durchsetzten Fünffingerfolgen, neu die geigenartige Elastizität seiner Skalen- und Passagenkonstruktionen, neu die Eleganz der Fioriturен und Kadenzen, die herrlichen Effekte seiner meist aus weißen und schwarzen Tasten gemischten Oktavengänge, neu besonders der sprühende Funkenregen seines chromatischen Läuferwerkes, seiner Terzen- und Sextenkombinationen, neu schließlich die wundersame melodisch-figurative Arpeggiandokunst. Wie feine Spinngewebe, die, über einen Moosteppich ausgebreitet, im Glitzerglanz des Perlentaues blinken und leuchten, so schimmern Chopin's Begleitarpeggien und Harfenfigurationen. Das klingt wie Mondenglast und Sternenflimmern, wie weiche, flutende Seide. Rubinrote Tupfen, smaragdgrüne Splitter, gelbe Topasen und blaues Hyazinthengestein — Chopin fand ihre Tönungen und faßte alle ihre Wirkungen in feinstem, durchsichtigstem Silberfiligran zusammen. Geradezu unerhört ist die Fülle und die Klangpracht seiner zweistimmigen Satzweise. Stücke wie die Etüde in As (op. 25, No. 1) mit der über gebrochener Dreiklangfiguration im Arpeggiandostil schwebenden, schaukelnden Melodie oder das „Prélude" in Es mit den auf brandenden, schäumenden Wogen zerstäubenden Perlenfunkentropfen, sind in der ganzen Weltliteratur nicht wieder zu finden. Wie hier die Technik der zerstreuten Lagen ausgenutzt, aus Gründen größerer *sonorité*, dynamischer Fülle, engerer Zusammenschließung von Baß und Melodie 3—4—5 Oktavenlagen bespielt und zu voller „rauschender" Klangentfaltung gebracht werden, derart, daß Spielwirkungen von vier und acht Händen ausgelöst erscheinen, das ist schier unerreicht. Und dann der pomphafte, der grandiose Stil! Welcher Prunk, welcher strotzende Reichtum in den „Polonaisen". Man sieht förmlich den Huldigungszug der polnischen Granden und Wojewoden: Gestalten in Goldbrokat und venezianischem Sammet, mit Hermelin verbrämt, goldstrotzende Karossen, edelsteingeschmückte Waffen und Gehänge, Schabracken und Beschläge, — die *Grande Cour* von Königinnen, Fürstinnen, Pagen und Edelknaben am polnischen Königshofe.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dies dekorative Element, das wir auch bei Liszt und verfeinert bei Richard Wagner vorfinden, gibt seinem Stil jenen hinreißenden Zug überwältigender Größe und ritterlichen Charmes, der immer durch die Augenblicksgewalt der affektuösen Erfindung nachwirken wird.

Dieser Klaviersatz verlangt eine besondere feine Ausführung: weiche, fließende Hände, träumende Finger. Die Kunst des Helldunkels verträgt keine grelle Beleuchtung, keine grobsinnliche, hackbrettartige Hammerschlagtechnik oder Fingerklopfmanier. Sie verlangt ein celloartiges Ziehen, ein Saugen des Tones, ähnlich dem *filare da voce,* dem Ausspinnen und Schwellenlassen der altitalienischen Gesangskunst.[1]) Die Kantilene muß biegsam sein, — das Melos strömen und aufblühen wie träumende Wasserrosen unter schwarzschattenden Kastanien. Alles soll Poesie sein, Gesang und Seele. Dem Melos hat sich alles unterzuordnen. Nur die Bässe sind hie und da leicht zu akzentuieren, um die harmonische bzw. rhythmische Grazie erkennen zu lassen. Häufig sind kleine Gegenstimmen den großen melodischen Werten gegenüberzustellen. Sonst verlangt der Chopin-Stil mehr nach einer schattenhaften Skizze. Passagen und Skalen sind der poetischen Idee gemäß aufzufassen, — bald wie Sonnenstaub, bald wie der bläuliche Duft sinkender Schatten, bald wie Quellenrieseln oder Nebelschleier. Um Himmelswillen keine „Passagen", keine „Tonleitern"! Bei Chopin ist eben alles schon malerisch, Stimmung, nicht — wie in der Klassik — formale Plastik. Und diese Stimmungspoesie bedingt eine unendlich feine Anschlagskunst, — eine Form ähnlich der altitalienischen *mezza voce*-Technik, deren Zauber ja im leisen Andeuten des Unaussprechlichen, im Verschleiern oder Verheimlichen des Wirklichen besteht. So denke man bei den „Nocturnes" an die Technik der alten niederländischen Maler. Das große Ganze in kräftigen und bestimmten Farben, Nebensächlichkeiten nur eben angedeutet, wie ein Hauch hingewischt oder wie verschwommene Schatten. Und doch bei aller Undeutlichkeit deutlich! Das ist die schwere Kunst. Die graziösen Nippes wieder duftig und zart wie die Blumen- und Bänderziermode von 1830 oder im Stile französischer Boulemöbel mit reichen Elfenbein- und Perlmuttintarsien. Der balladeske und heroische „Ton" mit kraftvoller Hand- und Armauflage, breitausladend und wuchtig, in den Steigerungen mit größter Kraft und ekstatischem Ausdruck.

Chopin's eigene Technik war von unendlicher Schönheit. Eine interessante Darstellung gibt Carl Mikuli in der Vorrede zur Gesamtausgabe seiner Werke: „Chopin besaß eine höchst ausgebildete, das Instrument

---

[1]) „Für den Doppelschlag (gruppetto), die Appoggiatur, empfahl er die großen italienischen Sänger als Muster ..." (Carl Mikuli).

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vollkommen beherrschende Technik. In allen Anschlagsarten war die Gleichheit seiner Tonleitern und Passagen eine unübertroffene, ja fabelhafte; unter seinen Händen brauchte das Klavier weder die Violine um ihren Bogen, noch die Blasinstrumente um den lebenden Atem zu beneiden. So wunderbar verschmolzen die Töne wie im schönsten Gesang.

Eine nicht sowohl große, als äußerst biegsame, echte Klavierhand ermöglichte ihm Brechungen der zerstreutesten Harmonieen und weitgriffige Passagen, die er eben als etwas vor ihm nie Gewagtes in das Klavierspiel eingeführt hatte. Alles, ohne daß die mindeste Anstrengung sichtbar gewesen wäre, wie überhaupt eine wohltuende Freiheit und Leichtigkeit sein Spiel vorzüglich charakterisierten. Dabei war der Ton, den er aus dem Instrument zu ziehen wußte, immer, namentlich in den Cantabiles, riesengroß, höchstens Field konnte mit ihm verglichen werden,

Eine männliche, edle Energie verlieh geeigneten Stellen überwältigende Wirkung — Energie ohne Roheit —, wie er anderseits durch Zartheit seines seelenvollen Vortrages — Zartheit ohne Ziererei — den Zuhörer hinzureißen wußte. Bei aller ihm in so hohem Grade eigenen Wärme war dieser Vortrag doch immer maßvoll, keusch, ja vornehm und zuweilen selbst strenge zurückhaltend . . ."

Zur Kritik der Gesamterscheinung Chopin's ist kaum noch etwas hinzuzufügen[1]). Volksgeschmack und Kritik haben das Beste längst ausgewählt. Die vorzüglichsten Stücke sind Gemeingut aller Gebildeten geworden und gehören zum eisernen Bestande unserer künstlerischen Reproduktive. Seine Originalität beruht nach wie vor auf den von ihm geschaffenen und zur Kunstmusik erhobenen polnischen Volks- und Tanzweisen, den „Mazureks" und „Kujawiaks", sowie auf den „Walzern" und „Polonaisen". Künstlerisch am bedeutendsten sind die Stücke

---

[1]) Von Chopin selbst publiziert sind Werk 1—65, ausgenommen Werk 4 (Sonate No. 1 c-moll), das zusammen mit den Werken 66—74 erst nach seinem Tode von seinem Freunde Fontana herausgegeben wurde. Ohne Opuszahlen erschienen nach seinem Ableben: zwei Polonaisen (b-moll und gis-moll), vier Walzer (E-dur, e-moll, Es-dur, As-dur), sieben Mazurkas (in A-, G-, B-, D-, C-, D-dur und a-moll) und die Variations „sur un air allemand". Mehrere Entwürfe wie die „Variations, souvenir de Paganini", zwei vierhändige Variationen, ein Lento, ein Andante dolente und einige Tänze und Polonaisen sind ungedruckt geblieben. Viele der besten Kompositionen fallen in die Warschauer Jugendperiode, also vor die Pariser Zeit, so: viele „Mazureks", „Etüden", mehrere „Préludes" (z. B. a-moll und d-moll, zusammen mit der „Revolutionsetüde" in Stuttgart komponiert), die beiden „Konzerte" und anderes mehr. Für Gesang schrieb er nur die 16 polnischen Lieder, op. 74, publizierte sie aber nicht. Die beiden einzigen Kammermusikwerke, op. 8: Trio für Klavier, Violine und Cello und op. 65: Sonate für Cello und Klavier, entsprechen nicht seiner Bedeutung.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

heroischen, tragischen und balladesken Charakters, wie die Sonaten in h-moll und b-moll mit dem berühmten, zu Undank abgespielten „Trauermarsch", die „Balladen" (besonders g-moll, F-dur und As-dur), die grandiose „f-moll Fantasie", die c-moll „Nocturne" mit dem genialen Zwischensatz: doppio movimento, die „Préludes" No. 2 (das Totengeläut zu Polens politischem Begräbnis) und No. 24 d-moll, sowie die große „Revolutionsetüde" c-moll und die letzte in a-moll. Mir persönlich liegen die 24 „Préludes" am meisten am Herzen. Es sind Skizzenblätter, Guaschen und Radierungen von unvergänglicher Schönheit. Visionen, Traumpoesieen, den größten Eingebungen des Weltgeistes gleich zu achten. Überhaupt schätze ich den „gespenstischen" Chopin am höchsten, d. h. den großen Radierer jener unheimlichen Landschaften, den Dichter jagender Wolkenfetzen (vgl. das Prélude fis-moll, die prachtvolle Gewitterskizze von „Son-Vent"), surrender, sausender Winde (Etüde a-moll), flüsternder Schatten (Prélude es-moll). Die beiden Konzerte in e-moll und f-moll sind ebenfalls Prachtstücke ihrer Gattung, besonders das letztere, Chopin's Lieblingskonzert. Mehr ins Volk gedrungen sind die „Nocturnes". Doch sollte der Dilettantismus von ihnen ebenso lassen wie von der heutigen Zeitmode, wagnerische Klavierauszüge zu spielen. Beide Stoffe verlangen feine Hände und eine durchgebildete Technik nebst dito Verstand. Volkstümlich wird Chopin niemals werden. Ein „Salonkomponist" war er nie. Dazu ist er denn doch zu sehr Artist und die Schwierigkeit in technischer Beziehung zu groß. Ich meine, dies Artistische verlangt mehr als anderes nach einer künstlerischen Ausführung. Die „Scherzi" sind absonderlich ernst. Sie erwecken eher balladenartige Bilder und Vorstellungen, als heitere und glückliche Gefühle. Zum mindesten ist der Witz recht gering und der Humor recht grimmig. Von allen Stücken hat die „Berceuse" die größte Volkstümlichkeit erlangt. Es ist eines der lieblichsten Gebilde, die je ein Musiker geschaffen, — die duftigste Traumphantasie von einem Wiegenlied, von Sternenfunkeln, zarten Spitzenschleiern und süßen Tränen.

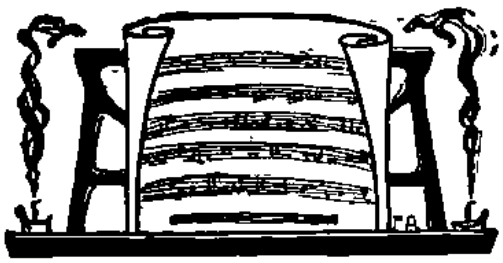
Chopin hat sich nur mit der Klavierkomposition befaßt, ein Zeichen weiser Beschränkung und echter Selbstkritik. Er hat just seine Weise erkannt und diese seine Wesenheit im Klavierton vollendet verkörpert. Aus dem kleinen glühenden Kerne seiner sich selbst verzehrenden Leidenschaft, aus der dunklen Blüte seiner Melancholie entsproßen die wundersamsten Knospen und Früchte, Früchte von einer Schwere, Saftigkeit und Süße, wie sie nur edelste Abstammung und Aufzüchtung ermöglichen. Er gehört nicht zu den großen „Kalibern", zu den robusten Giganten mit starker Brust- und Lungenkraft, zu den großen Ausholern mit wallendem, wehendem Atem, mit weltumspannenden Plänen und Ideen. Er war groß im Kleinen, einer exotischen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Orchidee vergleichbar, die nur in bestimmten Klimaten die Pracht ihrer dunklen Blütenfülle offenbart, und die um so kostbarer, je seltener ihre Art. Die orchestrale Technik ging ihm gänzlich ab. Die wenigen Versuche, wie die Akkompagnements zu seinen Konzerten (vgl. auch das „Trio" op. 8), beweisen die völlige Unzulänglichkeit seines Bemühens. Sie sind so schwach und farblos, daß man ihr Original kaum noch zu hören bekommt. (Meist werden die Bearbeitungen von Klindworth oder Tausig gespielt.) Eine weitere Schwäche ist der Mangel an logischem Aufbau, an wirklichen Durchführungen und architektonischer Gestaltung. Er hilft sich mehr mit dynamischen Mitteln, mit klanglichen Verbreiterungen, wuchtigen Instrumentalverstärkungen und Massenwirkungen über die innere Steigerungsunfähigkeit hinweg, — wie dies auch Liszt tut. Es fehlt die eigentliche symphonische Gestaltungs- und Durchführungskraft, wie ja sein Satz durchaus melodisch-homophon und nicht polyphon zu nennen ist. Allen seinen Schöpfungen haftet mehr der Charakter einer Phantasie, einer kühnen Improvisation an. Statt konsequenter Durchführungsteile erhalten wir meist Variationen über dasselbe Thema in reichster Auszierung und Modulation.

Aber alle diese Schwächen verzeihen wir ihm von ganzem Herzen. In verschwenderischer Fülle streute sein reicher Geist dafür Blumen über Blumen, Melodieen über Melodieen vor uns hin. Dieser Geist deckte in seinen Dichtungen die letzten Schleier auf, führte uns zu den Toren der Liebe, der ewigen Sehnsucht und ließ uns einen Blick tun in das Wachen und Träumen der Seele, — in das Reich des Schweigens und der schmerzhaften Schönheit. Bewundernd stehen wir vor diesem seltsamen phantastischen Zauberer und huldigen ihm als Polens größtem Musiker mit dem gleichen Ausrufe, mit dem ihn Eusebius einst willkommen hieß: „Hut ab, ihr Herren! Ein Genie!"



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR CHARAKTERISTIK FRÉDÉRIC CHOPINS

von Stanislaw Graf Tarnowski-Krakau[1])

Aus der Musik Chopin's wird nicht mit Unrecht geschlossen, daß den Grundzug seines Wesens eine stete Todestraurigkeit und Melancholie gebildet habe, die zuweilen auch in Verzweiflungsparoxysmen auszuarten pflegte. Allein neben dieser Schwermut und Niedergeschlagenheit, neben seiner frauenhaften Zartheit der Nerven besaß Chopin auch eine kindlich-naive Heiterkeit des Gemütes und Augenblicke von einer fast übermütigen Laune: die Äolsharfe erklang zuweilen auch im Tone des ländlichen Bassets.

Allerdings sind solche Augenblicke niemals von langer Dauer gewesen, wie dies am deutlichsten in manchen Mazurken zutage tritt, wo wir eine urwüchsige, fast derbe Ausgelassenheit in einem bangen Klagen ausklingen hören. Wie groß jedoch der Vorrat an Frohsinn und sonniger Laune im Wesen Chopin's trotz alledem gewesen sein muß, beweist die Tatsache zur Genüge, daß ihn selbst eine solche Lebensbahn, wie es die seine war, niemals ganz zu betäuben vermochte. Dafür zeugen nicht nur viele musikalische Gedanken Chopin's, sondern auch Mitteilungen von Personen, die den Tondichter genau gekannt haben und von einem besonderen, ihm eigentümlichen Humor und Witz zu berichten wissen. So erzählte uns die Fürstin Marzellina Czartoryska, die in jahrelangem intimen Verkehr mit Chopin gestanden war, daß er einer der vollendetsten und unterhaltendsten Mimiker gewesen sei. Ohne Verkleidung, ohne den ganzen schauspielerischen Apparat, verwandelte er in einem Augenblick Gesicht, Haltung und Bewegung in solch vollendeter Weise, daß selbst seine besten Bekannten ihn nicht zu erkennen vermochten. Hervorragende Bühnenkünstler, wie Boccage und Madame Dorval, versicherten, daß ihnen ein solches Nachahmungstalent und eine solche angeborene komische Begabung niemals vorgekommen seien.

„Frohsinn und ein Herz voll Sehnsucht — das waren die beiden Pole seines Wesens", so kennzeichnete den Tondichter ein anderer seiner nahen Freunde. Nicht minder bezeichnend für das Wesen Chopin's ist

[1]) Aus dem Manuskript übersetzt von Bernard Scharlitt-Wien.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jedoch die Tatsache, daß er verschlossen, schüchtern und menschenscheu war und es nicht liebte, sich mitzuteilen. Hieraus erklärt es sich auch, daß ihm, im Gegensatz zu vielen Künstlern, nichts so verhaßt war, als das öffentliche Auftreten und Beifallsbezeugungen. Ein Konzert zu geben, war für ihn ein Unglück, in das er sich nur mit größter Selbstüberwindung und Unlust fügte. Im Verkehr hingegen war er so höflich und lieb, daß weder nervöse Erregungen, noch physische Leiden, ja nicht einmal heftige Antipathieen, die er, wie alle Nervöse, öfters, und zwar gleich bei der ersten Begegnung empfand, jemals seine angenehmen und überaus feinen Umgangsformen zu beeinflussen imstande waren. Wenn dies zuweilen doch der Fall war, so waren es immer dumme, Chopin's Geduld mißbrauchende Menschen, meistens aber Schüler von stumpfem und engem Gesichtskreis, die dies zuwege brachten. Dann kam es aber auch vor, daß Notenhefte herumflogen und selbst unangenehme Worte, dann konnte diese zarte, durchsichtige Frauenhand Bleistifte, ja sogar Stühle wie ein Rohr brechen. Als Chopin aber Tränen in den Augen eines solchen Unglücklichen erblickte, legte sich sein Zorn sofort, und seine Herzensgüte suchte nach einem Mittel, den so Betroffenen für die ihm angetane Unbill zu entschädigen.

Zur Charakteristik seines über alle Maßen erregbaren Naturells gehörte auch ein hochentwickelter Aberglaube. Den Zahlen 7 und 13, dem Montag und dem Freitag, all den kleinen Ängsten einer krankhaften Einbildung, maß Chopin große Bedeutung bei. Sein künstlerisches Wesen kennzeichnete neben einer großen Vorliebe für das Schöne eine fast übertriebene Eleganz in der Kleidung. Niemals war ein Anzug gut genug genäht. Vor jedem Konzerte waren mehrere Fräcke bei verschiedenen Schneidern bestellt; einer nach dem anderen wurde dann anprobiert, aber keiner saß gut genug. So kam es denn, daß der Meister im letzten Augenblicke, da er schon das Konzertpodium betreten sollte, in Verzweiflung den zweimal zu langen und zu breiten Frack seines Schülers und Freundes Gutmann anlegte und so hinausging. Dieses übertriebene Gewichtlegen auf das Äußere und die Umgangsformen findet seine Erklärung in dem Umstande, daß Chopin über die damalige Sitte der Künstler, das Genie durch schäbige Kleidung und schlechte Manieren zu kennzeichnen, sehr ungehalten war.

Beim Komponieren konnte Chopin sich niemals dazu entschließen, einem bestimmten musikalischen Gedanken seine endgültige Form zu geben. Er hatte immer mehrere Formen zur Auswahl, zögerte jedoch, selbst die Wahl zu treffen. Und so pflegte er denn gewöhnlich einen seiner Freunde, am liebsten aber irgend ein Kind herbeizurufen, ihm alle zur Auswahl kommenden Phrasen vorzuspielen und sodann, auf den

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Instinkt des herbeigerufenen Kindes sich verlassend, die von diesem als die schönste bezeichnete zu wählen und drucken zu lassen.

Seine große Herzensgüte dokumentierte sich besonders darin, daß er alles, was er besaß, wohltätigen Zwecken zuwendete. Seine Seele war voll Wärme und Leidenschaft, zugleich aber auch von einer überaus feinen Zartheit und einer fast frauenhaften Weichheit.

Bedenkt man nun, daß ein so gearteter Organismus von frühester Kindheit an unausgesetzt in der Tonwelt lebte, so wird es begreiflich, wie dieses von Natur so außerordentlich zarte Nervensystem mit der Zeit sich immer mehr verfeinern und reizbarer werden, wie schmerzlich jede Berührung mit der rauhen Außenwelt auf dieses wirken, und wie endlich die angeborene, allmählich immer mehr sich steigernde Schwermut im Verein mit einem verhängnisvollen Liebessturme zu dem so frühzeitigen Ende Chopin's führen mußte.

Es ist ergreifend, zu verfolgen, wie der „mit tausend Masten" aus seiner Vaterstadt Warschau in die Welt hinausgezogene junge Meister erbarmungslos von „rohen Schicksalsfüßen" zertreten wurde.

Er verließ Warschau frohen Herzens und mit einem von musikalischen Gedanken, vielleicht auch von Träumen von Glück und Ruhm erfüllten Haupte.

„Ich habe heute nur einen Zwanziger in der Tasche", schreibt er in sein Notizbuch kurz vor seiner Abreise, „aber es scheint mir, daß ich glücklicher bin, als Arthur Potocki, dem ich vor einer Weile begegnete." Von seiner damaligen frohen Stimmung zeugen auch mehreren Freunden zum Abschied zugesandte Billetts, die er mit „Chopin-Habenichts" unterfertigt.

Leider sollte diese frohe Stimmung nicht von langer Dauer sein. Denn diese Reise ins Ausland sollte sowohl den Anfang all der späteren Qualen bedeuten, die ihm sein Dasein verbitterten, als auch eine Wende in der Musik Chopin's bezeichnen, deren bisherige sanfte Wehmut jener verzweiflungsvollen Todestraurigkeit wich, die seine späteren Schöpfungen kennzeichnet.

Auf dieser Reise, die über sein ganzes Leben entschied, hatte Chopin ein kleines Notizbuch bei sich, in das er hier und da, ganz ordnungslos, verschiedene Ereignisse oder Gedanken einzutragen pflegte, und das wir, dank der Fürstin Czartoryska, in deren Besitze es sich befand, durchzublättern das Glück hatten. Auf der ersten Seite dieses Notizbuches befindet sich eine Ansicht von Warschau, die sogenannte Krakauer Vorstadt, auf der letzten ist ein vergilbter, zerknitterter Papierstreifen eingeklebt, auf dem in energischen Schriftzügen die Worte geschrieben stehen: „On vous adore — George".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diese zwei Notizblätter stellen gleichsam in zwei Symbolen die Lebens- und Leidensgeschichte Frédéric Chopin's dar. Warschau: das ist der Anfang, die frohe, rührige und glückliche Jugendzeit, — jenes: das sind die Stürme und Martern des späteren Lebens. Warschau: das ist die Erinnerung an die Heimat, ist die Liebe zum Vaterlande, — jenes: ist das Andenken an eine andere Liebe, die in Chopin's Leben so viel Bitternis brachte. Warschau und die George Sand — das waren die Tonika und Dominante im Leidensakkorde des Notturnensängers, das sind auch die beiden Leitmotive, die in allem, was Chopin von dem Augenblicke an, wo er sein Vaterland verließ, bis zu seinem Tode geschrieben hat, immer wieder erklingen!

Wie in einer Vorahnung der kommenden Ereignisse, beginnt Chopin's Gemüt sich bald nach der Abreise von Warschau zu verdüstern.

„Heute war es schön im Prater," schreibt der Meister während seines Wiener Aufenthaltes in sein Notizbuch, „eine Menge von Leuten, die mich nichts angehen. Das Grün bezauberte mich, der Frühlingsduft und die Unschuld in der Natur weckten in mir Gefühle aus meiner Kindheit Tagen. Ein Gewitter war im Anzuge, ich kehrte daher nach Hause zurück. Das Gewitter verzog sich, und mich umfaßt jetzt Trauer. Warum? Selbst die Musik freut mich heute nicht; es ist schon so spät, und ich habe noch nicht das Bedürfnis zu schlafen. Ich weiß nicht, was mir eigentlich fehlt. Und habe vor kurzem doch schon das dritte Kreuz[1]) begonnen!"

Was mag ihm wohl gefehlt haben? Was war die Ursache seiner Niedergeschlagenheit? Erging es ihm denn in der Donaustadt schlecht? Im Gegenteil. Er hatte bereits Bekanntschaften in Künstlerkreisen geschlossen, der Ruhmeslorbeer winkte ihm zweifellos. In Wirklichkeit fehlt ihm denn auch nichts, und seine Sehnsucht ist nur die der überempfindlichen Naturen. Wie alle Menschen, die keine Macht über sich besitzen, möchte er jetzt dasjenige haben, was er im Vaterland zurückgelassen hatte, wie er umgekehrt daheim von der Schönheit der Welt draußen träumte und von der künstlerischen Weihe, die er dort zu empfangen hoffte.

„Die Zeitungen und Plakate künden schon mein nach zwei Tagen stattfindendes Konzert an," heißt es in dem Notizbuch weiter, „aber mich geht dies so wenig, wie nur irgend etwas an. Ich beachte die Komplimente nicht mehr, die mir immer fader dünken. Ich sehne mich nach dem Tode und möchte meine Eltern noch einmal wiedersehen. Konstanzens[2]) Bild steht mir vor Augen, ich glaubte sie nicht mehr zu lieben, und dennoch umschwebt sie mich noch immer. Alles, was ich bis jetzt von der Fremde kennen gelernt, dünkt mich so kalt, so unerträglich und weckt nur Sehnsucht nach der Heimat, nach all den herrlichen Augenblicken, die ich dort nicht zu schätzen verstand. Was mir einstmals groß schien, kommt mir heute so alltäglich vor; die Menschen hier sind nicht die meinigen; sie sind wohl gut, aber gut aus Ge-

[1]) Eine im Polnischen gebräuchliche Bezeichnung für ein Jahrzehnt (wohl nach der römischen X).

[2]) Konstanze Gladkowska, Warschauer Schauspielerin, Chopin's Jugendliebe.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wohnheit; sie tun alles so ordentlich, ach gar zu ordentlich, flach, mittelmäßig, was mich vollends aus der Fassung bringt. Nicht einmal riechen kann ich die Mittelmäßigkeit! So traurig bin ich, kann mir keinen Rat schaffen!"

„Kann mir keinen Rat schaffen!" — das ist das richtige Wort. Dieser Ausruf umfaßt gleichsam den Gesamtzustand seiner Psyche, all ihre Verworrenheit und Verstimmtheit, ihr unbestimmtes Drängen und namenloses Wünschen und Sehnen. Kein Wunder, daß diese Seele einem jäh über sie hereinbrechenden Sturme, einem wirklichen Unglück nicht nur keinen Widerstand zu leisten vermochte, sondern gleich unter dem ersten Anprall zusammenbrechen mußte. Und das Unglück ließ nicht lange auf sich warten, es kam gar bald. Es kam das Unglücksjahr 1831!

Welche Wirkung die Ereignisse in Warschau bei Chopin auslösten, davon gibt uns wieder jenes kleine Notizbuch Kunde. Klage, Verzweiflung, Wut, Fluch, Gotteslästerung, Tränen brechen in wildem Durcheinander hervor, und über all dem lastet das furchtbarste der Gefühle, die gräßlichste der Qualen: die Angst und Ungewißheit! Unter all den Tränen und Seufzern um das arme Vaterland, um das geliebte Warschau, unter all den Klagen zum Himmel und den Anklagen Gottes kehrt einem Refrain gleich der qualvolle Gedanke, die folternde Frage immer wieder zurück, was mit Vater, Mutter und Geschwistern geschehen?

„Die Vorstadt zerstört, verbrannt", schreibt Chopin, in Stuttgart weilend, in sein Notizbuch, „Jas und Wilus gewiß auf den Wällen gefallen! Marcell in Gefangenschaft! Sowinski, diese treue Seele, in den Händen jener Schufte! Paszkiewicz, der Hund von Mohilew, nimmt die teure Stadt ein! Moskau befiehlt der Welt! O Gott, bist du da? Bist da — und rächst dich nicht? Bist du der moskowitischen Verbrechen noch nicht satt? Oder — oder — bist du am Ende gar selber — ein Moskowiter?!"

Merkwürdigerweise berührt sich Chopin hier in seinen Gefühlen und Gedanken, ja fast in den Worten, mit unserem größten Dichter: Mickiewicz, der in einer seiner herrlichsten Schöpfungen, den „Dziady", der Gottheit zuruft: „Nicht Vater bist der Welt du, — bist ihr Zar!" Ganz unbewußt ist diese Berührung der beiden Genien. Denn als Chopin diese Worte in sein Notizbuch eintrug, war Mickiewicz' Meisterwerk noch nicht vorhanden, und als unser Dichterfürst den dritten Teil der „Dziady" schrieb, in dem die erwähnten Worte vorkommen, war der ähnlich klingende Satz bereits im Notizbuch Chopin's verschlossen, aus dem wir ihn heute zum ersten Male bekanntgeben.

Dann erinnert sich Chopin der Seinigen und schreibt:

„Mein armer Vater, meine treue Seele, leidet jetzt vielleicht — Hunger...!? Kann vielleicht nicht einmal Brot für unsre gute Mutter kaufen!? Meine Schwestern — Opfer der entmenschten, moskowitischen Soldateska!? O mein Vater! Das ist also die Freude deiner alten Tage?!"

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hier sehen wir wohl nur die Neigung krankhafter Naturen, sich mit Schreckbildern zu quälen, bei der Kunde von einem Übel sogleich das Furchtbarste, Entsetzlichste sich auszudenken, in der Vorahnung schon alle Kelche der Bitterkeit zu leeren, auch jene, die uns vielleicht erspart bleiben.

Aber eine weitere Aufzeichnung in diesem Notizbuche zeugt von einer Wehmut und Gefühlsinnigkeit, die auf ein Frauenherz schließen ließe:

„Meine arme, kranke Mutter", heißt es da, „dazu hast du deine Tochter überlebt, um zusehen zu müssen, wie über ihre Gebeine hinweg der Moskowiter Horden zu neuen Greueltaten stürmen! Powazki![1]) Ach, ob sie ihr Grab verschont haben?!"

Einige Tage später, als nach dem ersten furchtbaren Eindrucke die noch entsetzlichere Reflexion kam, als Chopin jede einzelne seiner Befürchtungen genau zu untersuchen, wahre selbstquälerische Orgien mit ihnen zu feiern beginnt, als sein bis zur höchsten Stufe gelangtes Schmerzgefühl schon hart an den Wahnsinn, und die bis zum höchsten Grade angespannte Einbildungskraft fast an Halluzination grenzt, als er alles, an das er denkt, greifbar-deutlich zu sehen wähnt, schreibt der Tondichter in sein Notizbuch:

„Was geschieht mit Konstanze? Wo ist sie? — — — Ha, der Moskowiter drosselt, schändet, tötet sie — — — O, mein Leben, komm her zu mir, ich will deine Tränen trocknen, will die Wunden der Gegenwart durch Erinnerungen an die Vergangenheit heilen, an jene Zeit, da es noch keine entmenschte Moskowiterhorde gab, sondern nur einige dieser Moskowiterhunde dir so gerne gefallen wollten, du aber ihrer spottetest, weil ich da war. . . . Hast du eine Mutter? Ach, ich habe eine so gute Mutter! — — — Oder — — — habe ich vielleicht keine Mutter mehr? Vielleicht hat sie schon der Moskowiter ermordet? — — —"

Das ist schon ein hart an der Grenze des Wahnsinns stehender Mensch! Hamlet ist in dem Augenblicke, wo er an Ophelia plötzlich die Frage richtet: „Bist du schön und tugendhaft?" dem Wahnsinn nicht viel näher, als Chopin, da er ganz unvermittelt fragt: „Hast du eine Mutter?" und dann durch die den Geistesumnachteten eigentümliche, geheimnisvolle Ideenassoziation zu der eigenen Mutter gelangt, die vielleicht „nicht mehr lebt".

Und wie zum Beweise, daß in diesem seinem Seelenzustande auch das schrecklichste und herzzerreißendste der Gefühle nicht fehlt, schließt diese Aufzeichnung mit Selbstverachtung und Fluch:

„Und ich hier untätig, mit verschränkten Armen, zuweilen nur jammernd und am Klavier verzweiflungsvoll klagend! O Gott, erschüttere den Erdball, auf daß er dies heutige Menschengeschlecht verschlinge! Plage die Franzosen mit den schrecklichsten Qualen dafür, daß sie uns nicht zu Hilfe kamen!"

Alle diese Gefühle, dieser ganze Knäuel von Wut, Verzweiflung,

[1]) Friedhof in Warschau.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tränen, Seufzern, Verachtung und Fluch, dieser entsetzliche Zustand eines Menschen, der noch nicht geistesumnachtet ist, bei dem jedoch die Vernunft- und Gefühlssaiten jeden Augenblick mit einem letzten jähen Aufschrei zu reißen drohen, er findet dann seine getreue Wiedergabe in einer scheinbar unansehnlichen, in Wirklichkeit aber überaus charakteristischen und bedeutenden Schöpfung Chopin's: dem Präludium No. 24.

Nun gibt es aber einen Grad der Verzweiflung, der stärker ist als die Verzweiflung selbst. Das ist jener Moment, wo das durch Leiden vollständig entkräftete Gefühlsleben in den Zustand der Gefühlslosigkeit übergeht, und die ermüdeten Gedanken sich zu verwirren beginnen. Der Mensch verliert dann die Macht über seine Gedanken, die ganz willkürlich entstehen und sich verbinden. Die an unausgesetzte Tätigkeit gewöhnte Reflexion funktioniert wohl weiter, verbindet wohl die Gedankengänge untereinander, jedoch mechanisch, ohne die Kontrolle der Vernunft, und die derart entstandenen Gedankenketten sind wunderlich und zuweilen entsetzlich. In einem solchen Zustande leidet der Mensch vielleicht weniger, als unter den ihm vorausgegangenen Verzweiflungsparoxysmen. Welche Qualen, welche Gefühlskonvulsionen jedoch durchgekostet werden müssen, ehe dieser moralische Starrkrampf eintritt, das wird am besten daraus ersichtlich, daß selbst mitten in diesem Zustande, wo Wille und Vernunft nicht mehr normal funktionieren und die Einbildungskraft gleichsam eingeschlafen ist, mitten durch das wild durcheinander stürmende Gedankenchaos der selbe dumpfe Verzweiflungston mit jener Hartnäckigkeit des Wahnsinns, gegen die es keine Rettung gibt, immer wieder erklingt.

In einem solchen Zustande finden wir Chopin in Stuttgart, kurz nach der Einnahme von Warschau.

Eine Aufzeichnung in dem Notizbuch des Tondichters zeigt uns diesen Zustand in grellster Beleuchtung. Sie gibt einen Gedankengang Chopin's wieder, der ihn eines Nachts vor dem Schlafengehen verfolgt:

„Dieses Bett", heißt es da, „in das ich mich jetzt lege — wie viele Leichen mögen in ihm nicht schon gelegen sein? Und es weckt in mir heute dennoch keinen Abscheu! Denn was ist eine Leiche wohl schlechteres, als ich? Die Leiche weiß auch nichts von ihrem Vater, ihrer Mutter und ihren Geschwistern, nichts von Titus[1]), — kann auch nicht mit ihrer Umgebung sich in ihrer Sprache verständigen, ist auch so bleich wie ich und so kalt, wie mich jetzt alles kalt läßt — — —"

Dann philosophiert Chopin mit einer an die Hamlet'sche gemahnenden Logik und mathematischen Genauigkeit weiter:

„Die Uhren Stuttgarts haben soeben Mitternacht geschlagen. Wie viele Leichen mag dieser Augenblick wohl auf Erden gebracht, Kindern ihre Mütter, Müttern ihre Kinder entrissen haben? Wie viel Trauer, aber auch wie viel Freude durch Leichen

[1]) **Titus Wojciechowski, ein Lieblingsfreund Chopin's.**

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

entstanden sein? Gute und schlimme Leichen, Tugend und Laster — Geschwister, wenn sie Leichen sind! So erhellt denn daraus, daß der Tod die beste Tat des Menschen ist! Was ist dann die schlimmste? Das Geboren-Werden, als eine jener besten Tat entgegengesetzte. So habe ich denn Recht, darüber erbittert zu sein, daß ich zur Welt kam! Denn wozu leben wir ein solch' elendes Leben, das nur dazu da ist, damit Leichen werden?! Welchen Nutzen bringt denn mein Leben jemandem? Ich tauge nicht für die Menschen, denn ich habe keine dicken Wangen und Waden! Und hat denn eine Leiche solche? Nein. So fehlt denn nichts zu meiner mathematischen Verbrüderung mit dem Tode!"

Wenn nun Shakespeare sagt, im Wahnsinn stecke Methode, so finden wir diese bei Chopin in der unausgesetzten Wiederkehr jenes Gefühles, das seinen damaligen Zustand herbeigeführt. Denn da heißt es in den Aufzeichnungen weiter:

„Vater! Mutter! Wo weilet ihr? Vielleicht seid ihr schon Leichen? Vielleicht hat der Moskowiter mir schon einen Streich gespielt? Ha! Warte! Warte! — — —"

Ähnlich ruft Hamlet, da er nach der Ratte sucht. Dann kommt aber endlich die Krisis. Der Herzkrampf läßt nach und ein Tränenstrom bringt Erleichterung:

„Sieh da — Tränen", heißt es in dem Notizbuch weiter, „wie lange schon seid ihr nicht geflossen?! Ach, lange, lange konnte ich nicht weinen! Wie wohl ist mir jetzt! Welches — — Sehnen!"

Diese Sehnsucht, die ihm nach der furchtbaren Verzweiflung eine Erleichterung, ein seliger Zustand dünkt, zu der er wie zu seinem Lebenselement, zu seiner normalen Verfassung zurückkehrt, die er als seine Freundin begrüßt — das ist ein Charakterzug, würdig des Studiums der Psychologen!

Chopin selbst denkt über diesen Widerspruch nach, er gibt sich mit erstaunlicher Klarheit Rechenschaft von dem Zustande, in dem er sich vor einer Weile befunden. Das Bewußtsein kehrt nicht sogleich vollständig zurück, ist noch getrübt, die Gedankengänge werden noch von Halluzinationsresten durchkreuzt. Mit dem Normalzustand der Gefühlssphäre kehrt jedoch offenbar auch jener der Vernunft allmählich wieder:

„Gut und sehnsuchtsvoll? Wenn sehnsuchtsvoll, dann kann es ja nicht gut sein! Und dennoch angenehm! Es ist ein eigenartiger Zustand, aber auch der Leiche muß es so ergehen; gut und nicht gut zugleich. Tritt in ein glücklicheres Dasein über, und das tut ihr wohl, aber andererseits schmerzt es sie, das bisherige zu verlassen und darum ist sie voll Sehnsucht. Ihr muß es ähnlich zumute sein, wie mir jetzt, da ich zu weinen aufgehört! Es war anscheinend ein momentanes Ersterben meiner Gefühle, mein Herz erstarrte wohl für einen Augenblick — ach warum nicht für immer? Vielleicht wäre mir dann besser? Einsam und allein! Unbeschreiblich ist mein Jammer!"

Und abermals gibt eine Schöpfung Chopin's diesen seinen Zustand sozusagen mit photographischer Treue und Deutlichkeit wieder. Es ist dies das Präludium No. 2, in dem man die gleichmäßige, unausgesetzte Hart-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

näckigkeit der Monomanie, die fortwährende Rückkehr zu einem und demselben Gedanken, den dumpfen, kalten Ton einer fast blöden Verzweiflung und jenes todestraurige An-Sich-Verzweifeln immer wieder vernimmt, in dem zuweilen ein leichterer Sehnsuchtston erklingt und ein stilles Weinen — und wo über alledem die Trauer der Einsamkeit, der Entsetzensschrei: Einsam! Allein! dominiert.

Ein solcher Zustand kann unmöglich von langer Dauer sein. Er muß entweder zur völligen Geistesumnachtung führen oder ein Ende finden. Und zum Glücke hält er bei Chopin auch nur kurze Zeit an. Denn bald nach diesen schrecklichen Stuttgarter Tagen finden wir den Meister in Paris. Die Rückkehr ins Vaterland war ihm nämlich unmöglich gemacht worden, nachdem sein Paß abgelaufen war; und von einem Verlängern oder Erneuern des Passes konnte zu einer Zeit keine Rede sein, in der schon das bloße Behalten des alten Passes oftmals die schwersten Folgen nach sich zog. Dieser geringfügige Umstand war denn auch die Ursache davon, daß Chopin von da ab zeitlebens Emigrant blieb. —

Wenn nun auch das Schicksal unsern Tondichter leider allzureichlich mit Kummer und Weh bedachte, so hat es ihm doch wenigstens Eines erspart: das Verkanntbleiben, die Geringschätzung seiner Begabung, die Gleichgültigkeit seiner Zeitgenossen. Seine so einzigartigen Schöpfungen, die sich durch ihre musikalischen Gedanken und Formen, durch ihr dem Auslande so gänzlich neues, polnisches Gepräge von den Kompositionen der deutschen und italienischen Tondichter unterschieden, scheinen schon dank dieser ihrer Originalität die Aufmerksamkeit auf Chopin gelenkt und ihm sogleich Anerkennung und Sympathie gewonnen zu haben. Und wer weiß, ob zu diesem raschen Erfolge, den der Notturnensänger im Auslande gefunden, nicht auch das nervöse, romantisch-geheimnisvolle Element seiner Begabung viel beigetragen hat. Mußte doch die unbestimmte Sehnsucht, die undefinierte Melancholie, die ein wenig krankhafte Wehmut auf ein so nervöses Zeitalter, wie es das vergangene, namentlich in den 30er und 40er Jahren war, einen besonderen Zauber ausüben! Mehr allerdings muß der wahre Wert seiner Schöpfungen, die exzeptionelle Begabung des Meisters für den großen Erfolg, den er gefunden hat, ausschlaggebend gewesen sein. —

Zu den Eigentümlichkeiten Chopin's zählen die Musiker die, wie es heißt, seltene Gabe, den musikalischen Gedanken mit einer solchen Präzision wiederzugeben, daß er geradezu plastisch wird und daher nicht nur auf das Gefühl, sondern auch auf die Einbildungskraft eine starke Wirkung auszuüben imstande ist.

Den schlagendsten Beweis für diese besondere Begabung unseres Tondichters liefert denn auch die Tatsache, daß Chopin die Charak-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

terisierung von Personen mit größter Virtuosität am Klavier vorzunehmen imstande war.

Eine diesbezügliche Überlieferung, die auch einiges Licht auf den Chopin'schen Witz wirft, in dem ein Körnchen Bosheit nicht fehlt, verdient hier angeführt zu werden:

Zur Zeit, da sein Stern am hellsten erstrahlte, im Jahre 1835, illustrierte Chopin einmal am Klavier die im Salon des Grafen Potocki versammelten Gäste. Er hatte schon mehrere Personen porträtiert, als eine von den drei wunderschönen Töchtern des alten Magnatenhauses, die Komtesse Delphina Potocka, um ihr Klavierporträt bat. Ohne ein Wort zu sagen nahm Chopin der jungen Gräfin ihren Schal von der Schulter ab, warf ihn auf die Klaviatur und begann zu spielen. Auf diese Weise wollte nun der Meister zweierlei zu verstehen geben. Erstens: daß er den Charakter der damals weltberühmten und gefeierten Modekönigin so genau kenne, daß er ihn auswendig, sozusagen im Dunklen wiederzugeben imstande sei; zweitens aber: daß dieser Charakter, ebenso wie das Klavier durch den Schal, durch die Gewohnheiten und Utensilien der eleganten Welt verdeckt sei und sich daher auch nur durch dieses mondäne Leben hindurch offenbaren könne, ganz so wie das Klavier jetzt durch das damalige Symbol der Eleganz, den Schal, hindurch erklinge.

Aber nicht nur in diesen kleinen, zum Scherz vorgenommenen Improvisationen sehen wir diese besondere Gabe Chopin's zutage treten, durch seine Musik nicht nur auf das Gefühl, sondern auch auf die Einbildungskraft zu wirken.

Franz Liszt, der in seinem Chopinbuche vielleicht zu viele Dinge durch das Prisma der Chopin'schen Musik erblickt und sie gar zu genau zur Darstellung bringt, der diese Musik übermäßig malt, wenn er in den Polonaisen Spuren der polnischen Zivilisation und Geschichte, die Anmut, Grazie und alle Seeleneigenschaften der Polin, ja sogar die schönen Hälse, den stolzen Gang, die strahlenden Augen orientalischer Pferde, sowie schmucke Reiter im Nationalkostüm erkennt, ist trotz dieser Übertreibung der Wahrheit doch nahe. Denn wenn er von der „Triumph"-Polonaise meint, daß man bei ihrem Anhören stolze, kühne und reichgeschmückte Gruppen, wie sie etwa Paolo Veronese gemalt, im Geiste vorüberziehen sieht, so ist er jenem Eindruck ganz nahe, den Chopin selbst empfunden hat. Diese Polonaise schrieb der Meister im Jahre 1840 nach der Rückkehr aus Spanien, und seine Einbildungskraft war solchermaßen von dieser Komposition beherrscht, derart durch sie erschüttert, daß er nach ihrer Vollendung eine vollkommene Halluzination erlitt. Er spielte, ganz allein im Zimmer sich befindend, das eben vollendete Werk, und plötzlich schien es ihm, als ob sich beide Türflügel öffneten und eine Schar von ritter-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

lichen Gestalten im polnischen Nationalkostüm sowie Damen in altpolnischen Gewändern in sein Zimmer hereinströmten und vor ihm, wie nach den Klängen seiner Polonaise, ernst einherschritten. Diese Erscheinung erfüllte ihn mit solcher Angst, daß er zur anderen Tür hinauslief und diese Nacht nicht in seiner Wohnung verbrachte, aus Furcht vor einer Wiederholung dieser Vision. —

Man hat zuweilen nicht mit Unrecht behauptet, Chopin sei keineswegs der Urschöpfer der Polonaise gewesen, weil er in Oginski und namentlich in Weber, der diese musikalische Form zu hoher Entwickelung gebracht hat, Vorbilder gefunden habe. Unstreitig darf Chopin jedoch für eine vor ihm in der Tonkunst noch nicht dagewesene Form den Titel eines Urschöpfers in Anspruch nehmen: für die Mazurken, diesen vielleicht beliebtesten, weitest verbreiteten und sympathischsten Teil seiner Schöpfungen. Als Tanz von ziemlich trivialem und armseligem Rhythmus, von dem es scheinen mußte, daß er wohl niemals zur poetischen Würde emporgehoben, zum Ausdruck des Gefühls und der Inspiration ausgebildet zu werden fähig sei, hat der Mazurek, wie diese Tanzform im Polnischen heißt, wohl schon vorher bestanden. Durch Chopin erhielt der geringgeschätzte Mazurek erst die poetische und künstlerische Weihe. Was hat der Meister eigentlich mit ihm vorgenommen? Er ließ ihn bloß den Filter seines eigenen Gefühls passieren, reinigte ihn von allem, was in seinem Rhythmus alltäglich, undankbar und flach gewesen, und hob das, was in ihm tatsächlich heimatlich, national, polnisch war, zum Ideal empor, umstrahlte es mit der Poesie seiner eigenen Seele. Und diese polnische Mazurekform wurde zum natürlichen Ausdrucksmittel eines Gefühles, das den Grundzug der Chopin'schen Eigenart bildete, zugleich aber auch ein echt polnisches, in Polen sehr allgemeines ist: der Sehnsucht.

Chopin's Sehnsucht tritt in seinen Schöpfungen beliebig zum Vorschein. Aber merkwürdig! Wenn er unter dem Eindrucke der Bitternis oder der Verzweiflung komponiert, wenn in seinem Innern finstere und wilde Gefühle stürmen, dann gießt Chopin sie in jede andere, nur nicht in die Mazurekform, die gleichsam eine ausschließlich der Wehmut, dem melancholischen Träumen und dem im Polnischen „Zal" genannten Gefühle geweihte Stätte bedeutet. Aus diesem Grunde wurde denn auch vielleicht der Mazurek zum stärksten Bande der Sympathie zwischen dem Meister und seiner Nation. Denn als der arme verbannte Tondichter voll Wehmut seines Vaterlandes gedachte und sich in Sehnsucht nach ihm verzehrte, als er es sich in jenem bezaubernden Lichte vorstellte, in das die Gegenstände durch die Entfernung getaucht werden, — da schuf er Mazurken, in denen seine Landsleute zwei ihnen wohlbekannte Gefühle wiederfanden,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zwei oft erklingende Saiten ihrer Herzen: ihre nationalen Gefühle und ihre Sehnsucht!

Nun gibt es aber noch eine zweite Gruppe von Mazurken, deren Charakter anders geartet, doch nicht minder originell ist. Sie sind scheinbar lustig bis zur Ausgelassenheit, so daß man unwillkürlich fragen muß, was denn eigentlich geschehen sei, daß sie so übermütig geworden? Leider stehen aber diese lustigen Mazurken in Wirklichkeit den melancholischen an Traurigkeit nicht nach. Denn das ist nicht die Fröhlichkeit, sondern der Schmerz, der sich zu betäuben sucht, sich auch betäubt, jedoch nur für eine Weile, um dann um so tiefer und dumpfer zu werden. Ja, in der Betäubung selbst, in diesem Übermaße an Lustigkeit, fühlt man ihn deutlich heraus, merkt die Absichtlichkeit, die Vorsätzlichkeit! Das ist die Fröhlichkeit des polnischen Bauern, der in die Schenke geht, weil ihm die Scheune abgebrannt ist oder Weib und Kind gestorben sind. Oft bricht auch mitten durch die Freude unverhohlen die Verzweiflung hervor! Und immer wird man an die Dorfmusik mit ihrer Melodieendürftigkeit gemahnt. So deutlich erklingen dort die primitiven Bässe und das ungelenke Bauerngefiedel, daß man zuweilen wähnt, die Musik einer bekannten Dorfschenke aus der Ferne zu vernehmen. Nur daß diese Dorfschenke, wie durch Zauber — Poesie und diese Musik — Kunst geworden ist. Der hervorragendste und typische Repräsentant dieser Gruppe ist: No. 2, op. 56.

Tragen nun aber nur jene Schöpfungen Chopin's das unverkennbare polnische Gepräge, deren Form eine spezifisch polnische ist, wie die Mazurken und Polonaisen? Manche Kenner behaupten, daß der überwiegende Teil der Chopin'schen Kompositionen sich durch diese polnische Originalität eben von der deutschen und italienischen Musik unterscheide. Wir glauben, daß vor allem auch die Lieder Chopin's, die bei uns so populär sind, daß man sie singt, ohne zu wissen, wer ihr Schöpfer ist, unzweifelhaft ausgesprochen polnischen Charakter besitzen.

Eines jedoch ist sicher: daß nämlich Chopin selbst die Überzeugung hatte, der Grundzug aller seiner Kompositionen, selbst jener, deren Natur und Form durchweg kosmopolitisch sind, sei ein spezifisch polnischer! Denn sehr oft pflegte er, als eine seiner Kompositionen von seinen französischen Schülern gespielt wurde, und die Hörer die gute Wiedergabe bewunderten, zu äußern, es sei alles sehr gut wiedergegeben worden mit alleiniger Ausnahme des polnischen Elements, der polnischen Begeisterung! Und zwar galt dies nicht nur von den Mazurken und Polonaisen, sondern auch von den Konzerten und Notturnen, ja selbst von den Etüden.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZWEI BRIEFFRAGMENTE CHOPINS ÜBER DEN BRUCH MIT GEORGE SAND

mitgeteilt von Bernard Scharlitt-Wien

Die wahren Ursachen des nach einem zehnjährigen Zusammenleben erfolgten Bruches zwischen Chopin und George Sand sind bis vor nicht langer Zeit in Dunkel gehüllt geblieben. Was darüber bekannt war und von den Chopinbiographen Karasowski, Niecks u. a. verwendet worden ist, fußte fast ausschließlich auf Mitteilungen der Dichterin, durfte daher nur *cum grano salis* aufgenommen werden. Nunmehr gelangt — spät genug — auch die *altera pars* zum Worte und bringt endlich einiges Licht in das dunkle Schlußkapitel dieser merkwürdigsten der Künstlerliaisons, an denen die erste Hälfte des verflossenen Jahrhunderts so reich gewesen ist.

In den von M. Karlowicz vor nicht langer Zeit in polnischer und französischer Sprache veröffentlichten, hochinteressanten „Briefen von und an Chopin", die das Lebensbild des Notturnensängers in überaus reichem Maße vervollständigen, finden sich auch zwei Briefe Chopin's an seine Lieblingsschwester, Frau Ludwika Jendrzejewicz, in denen der Tondichter sich über die Ursachen seiner Loslösung von der Sand ausspricht. Das von ihm hierüber Vorgebrachte erscheint schon dadurch glaubwürdiger als die entsprechenden Darlegungen der Dichterin, weil es in den von ihrer eigenen Tochter, namens Solange, an Chopin gerichteten Briefen Bestätigung findet. Das Zeugnis der letzteren fällt aber um so schwerer ins Gewicht, als sie selbst es eben war, die den unmittelbaren Anlaß zu dem Bruche Chopin's mit ihrer Mutter bildete.

Nichts ist bezeichnender für das Verhältnis der Sand zu ihrer Tochter, zugleich aber auch für den Charakter Chopin's, als die Tatsache, daß Solange ihr Herz vor dem Geliebten der Mutter ausschütten muß, weil sie bei ihm jene Gefühle findet, die sie bei ihrer Mutter vergeblich sucht. War er es doch, der sie vor dieser wahren Rabenmutter in Schutz zu nehmen sich mühte, indem er mit einer bei seiner ganzen Wesensart doppelt bewunderungswürdigen Energie und Konsequenz die von der Dichterin ihrer Tochter aufgezwungene Heirat mit dem Bildhauer Clesinger zu verhindern trachtete.

Welche Bewandtnis es mit dieser Heirat hatte, das wird aus Stellen in einem Briefe Chopin's klar, den er von London aus einige Jahre nach dem Bruche mit der Sand an seine Schwester richtete. Nicht etwa um eine Versorgung ihrer Tochter war es — nach Chopin's Ausführungen — der Sand zu tun gewesen, als sie Solange zu der Heirat mit Clesinger drängte, sondern einzig — um das ungestörte Zusammenleben mit dem Pariser Journalisten Victor Borie, zu dem sie noch während der Anwesenheit Chopin's auf ihrem Wohnsitze Château Nohant in Beziehungen getreten war. Dies konnte jedoch nur dadurch erreicht werden, daß man sich Chopin's entledigte. Hierzu bedurfte es aber eines ganz außerordentlichen Mittels, nachdem George Sand's Roman „Lukrezia Floriani", dessen Held die unverkennbaren Züge Chopin's trug, sich als vergeblicher Versuch erwiesen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hatte, den kranken Tondichter zur Lösung seiner Beziehungen zu der Autorin zu bewegen. Wozu der Roman nicht imstande gewesen war, das sollte eben das Heiratsprojekt Clesinger bewirken, mit dem es der Sand — wie es sich später zeigte — im Grunde gar nicht ernst war, und das von ihr einzig als Vorwand zu der Entzweiung mit dem kranken Geliebten, dessen sie überdrüssig geworden war, benützt wurde. Frau Sand kannte nämlich Chopin's Charaktereigenschaften zu gut, um nicht mit Bestimmtheit darauf rechnen zu können, daß er in seinem Edelsinn die Partei der armen, von ihm während seines Zusammenlebens mit ihrer Mutter miterzogenen Solange ergreifen werde, die sich gegen die Heirat mit Clesinger aus allen Kräften wehrte.

Tatsächlich hat denn auch Chopin, der jedes von der Geliebten ihm persönlich zugefügte Unrecht ruhig über sich ergehen ließ, als Verteidiger fremden Unrechtes sich unerschütterlich gezeigt. Indem nun aber George Sand ihrerseits die Unnachgiebige spielte, erzielte sie eben das, was sie mit diesem Heiratsprojekt eigentlich bezweckt hatte: den Bruch mit dem Tondichter.

In den hier folgenden zwei Brieffragmenten gibt Chopin seiner augenscheinlich durch frühere Schreiben in alle Details dieser Affäre eingeweihten Schwester nähere Aufklärungen über das doppelte Intrigenspiel der Sand und streift u. a. auch eine überaus unreinliche Geschichte, die die ganze Niedertracht und Charakterlosigkeit der Dichterin in grellstem Lichte zeigt.

Für Ludwika.

Paris, Weihnachten 1847

... Solange ist bei ihrem Vater in der Gascogne. Sie hat auf der Durchreise ihre Mutter besucht. Sie weilte zusammen mit den Duvernets in Nohant, wurde jedoch von ihrer Mutter kühl empfangen, die ihr sagte, daß sie nach Nohant zurückkehren dürfe, wenn sie ihren Mann verlassen wolle. Solange sah ihr Hochzeitszimmer in ein Theater verwandelt und ihr Boudoir in eine Schauspielergarderobe und schreibt mir, daß ihre Mutter nur von Geldangelegenheiten sprach. Ihr Bruder spielte mit ihrem Hund, und alles, was er ihr zu sagen das Bedürfnis hatte, war: veux-tu manger quelque-chose?! Am Tage vor ihrer Abreise wurde sie noch kühler empfangen, doch sagte ihr ihre Mutter, sie möge ihr schreiben. Gegenwärtig möchte sie den Anschein erwecken, als grollte sie dem Schwiegersohne mehr, wie der Tochter, während sie in dem berühmten Briefe an mich behauptete, der Schwiegersohn sei nicht schlecht, werde vielmehr nur von Solange so dargestellt. Man könnte annehmen, daß sie mit einem Schlage die Tochter und mich loswerden wollte, weil wir ihr unbequem geworden sind! Mit der Tochter wird sie Briefe wechseln und dadurch ihr Mutterherz beruhigen, das doch der Nachrichten vom Kinde nicht zu entraten vermag, und sie wird auf diese Weise auch ihr Gewissen einlullen.

Sie wird sich einbilden, daß sie gerecht sei, und wird den Anschein erwecken wollen, daß sie mich vor aller Welt nur aus dem

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Grunde für ihren Feind erkläre, weil ich die Partei des Schwiegersohnes ergriffen habe (den sie nur deshalb nicht tolerieren wollte, weil er Solange geheiratet hat, gegen welche Verbindung ich sie nach Kräften verteidigt habe).

Ein merkwürdiges Geschöpf, bei aller Klugheit! Sie ist von einem Wahn ergriffen worden: stiftet Unheil im eigenen Leben und im Leben ihrer Tochter, mit dem Sohne wird es auch nicht gut enden — das prophezeie und unterschreibe ich! Sie möchte zu ihrer Entschuldigung gern etwas gegen diejenigen ausfindig machen, die ihr wohl wollen, an sie glaubten und ihr nie zu nahe getreten sind, und die sie nur aus dem Grunde nicht um sich sehen kann, weil sie der Spiegel ihres Gewissens sind! So hat sie denn auch kein Wort mehr an mich geschrieben, so wird sie denn auch für diesen Winter nicht nach Paris kommen, hat auch kein Wort über mich mit der Tochter gewechselt. Ich bedaure es durchaus nicht, daß ich ihr acht der auserlesensten Jahre ihres Lebens tragen geholfen, jene Zeit, in der die Tochter und der Sohn bei der Mutter heranwuchsen; ich bedaure nichts, bedaure einzig und allein, daß sie die Tochter, diese so wohlgepflegte, vor so vielen Stürmen bewahrte Pflanze mit der Mutterhand durch Unverstand und Leichtfertigkeit zerbrochen hat, die man wohl einer zwanzigjährigen, niemals aber einer vierzigjährigen Frau verzeihen kann!

„Was war und nicht mehr ist, das wird nicht ins Register geschrieben!“ [1]) Frau Sand kann, wenn sie einmal ihr Leben Revue passieren läßt, mir nur ein gutes Andenken bewahren. Einstweilen befindet sie sich aber nur in dem wunderlichsten Paroxysmus einer Mutter, die die Rolle einer besseren und gerechteren Mutter spielt, als sie in Wirklichkeit ist! Und das ist ein Fieber, gegen das für Köpfe mit einer derartigen Einbildung kein Heilmittel vorhanden. Die „Débats“ veröffentlichen jetzt einen Roman der Sand, der schön beginnt. Er ist betitelt: „François le Champi“. Champi werden in den Dörfern jene Bastarde genannt, die man armen Weibern in Pflege gibt, wofür sie von den Spitälern entlohnt werden. Man spricht auch davon, daß sie Memoiren schreibe, doch hat die Sand in einem Schreiben an die Marliani [2]) erklärt, daß es sich mehr um ihre bisherigen Gedanken über Kunst, Literatur usw., als um das, was man gemeinhin Memoiren nennt, handle. Und in der Tat wäre es ein wenig verfrüht, denn die liebe Frau Sand wird noch viel

---

[1]) Polnisches Sprichwort.

[2]) Gattin des spanischen Konsuls in Paris und Freundin der Sand.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Merkwürdiges, Schönes und Häßliches erleben, ehe sie alt geworden sein wird . . .

Paris, Donnerstag, den 10. Februar 1848

. . . Frau Sand befindet sich noch immer mit Borie, dem Sohne, Lambert[1]) und Augustine[2]) auf dem Lande. Augustine soll angeblich jetzt schon ganz bestimmt an einen Lehrer im Städtchen Tulle, der ein Freund Borie's ist, verheiratet werden. An mich hat sie keine Zeile mehr geschrieben und ich auch nicht an sie. Ihre hiesige Wohnung ließ sie durch den Hausherrn vermieten. Solange ist bei ihrem Vater Dudevant in der Gascogne und schreibt mir oft. Ihr Mann ist hier und beendigt seine Marmorsachen für die im März stattfindende Ausstellung. Solange lag krank bei ihrem Vater. Sie haben kein Geld, es ist daher für Solange besser, wenn sie den Winter in einem milderen Klima verbringt. Die Arme langweilt sich aber. Schöne lune de miel hat sie! Die Mutter publiziert indessen ein sehr schönes Feuilleton in den Débats. Spielt im Hochzeitszimmer ihrer Tochter Komödie, betäubt und vergißt sich nach Kräften und wird nicht eher erwachen, als bis sie einen Schmerz im Herzen verspürt, das jetzt ganz dem Kopfe den Platz einräumen mußte. Ich habe mein Kreuz darüber gemacht. Möge Gott ihr es verzeihen, daß sie die aufrichtige Anhänglichkeit nicht von der Schmeichelei zu unterscheiden versteht. Übrigens vielleicht erblicke nur ich die Schmeichler in den andern, und findet sie ihr Glück dort, wo ich es nicht sehe. Ihre Freunde und Nachbarn begriffen lange nicht, was dort in der letzten Zeit vorging, haben sich aber vielleicht jetzt schon daran gewöhnt. Übrigens vermag niemand den Launen einer solchen Psyche nachzuspüren. Acht halbwegs geordnete Jahre — das war zuviel! Gott hat es so gefügt, daß es jene waren, in denen die

[1]) Ein Freund des Sohnes der Sand.

[2]) Augustine Brault war eine junge Verwandte der Sand, an der diese, nach Chopin's Anklagen in einem Briefe an seine Schwester, ein großes Verbrechen begangen hat. Unter dem Vorwande, Augustine als künftige Schwiegertochter zu erziehen, hatte die Dichterin das junge Mädchen von seinen Eltern weggelockt und es zur Maitresse ihres Sohnes Maurice gemacht, der auf diese Weise für das Verhältnis seiner Mutter zu Borie gewissermaßen entschädigt wurde. Andererseits diente die Anwesenheit Augustines auf Château Nohant dazu, vor der Welt und den Domestiken den Anschein zu erwecken, daß Borie zu Augustine in Beziehungen stehe. Der Vater Augustines kam jedoch mit der Zeit der Sache auf die Spur und inszenierte einen großen Skandal, der in ganz Paris Aufsehen erregte. Er ließ eine von ihm geschriebene Broschüre auf den Boulevards verteilen, in der er die Sand unverbrämt der Kuppelei bezichtigte. Chopin läßt in dem erwähnten Briefe an seine Schwester durchblicken, daß diese Affäre für seinen Bruch mit der Sand mit ausschlaggebend gewesen sei.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHOPINS LEBENSABEND UND TOD

von Ferdinand Hoesick-Krakau[1])

I.

Als Chopin gegen Ende Januar 1849 von einem fast ganzjährigen Aufenthalte in England nach Paris in seine Wohnung am Square d'Orléans zurückkehrte, bot er denjenigen, die ihn während dieses Jahres nicht gesehen hatten, einen überaus schmerzlichen Anblick. Er war noch blasser geworden, als er vor seiner Abreise gewesen, und konnte, gebeugt und mit gesenktem Haupte schreitend und jeden Augenblick von einem Hustenanfall heimgesucht, kaum die Füße schleppen. Er sah so elend aus, daß die einen, wie Cyprian Norwid[2]), ihn mit einem überaus zarten Insekt verglichen, „das man nur mit größter Behutsamkeit anrühren dürfe, um nicht seine Flügel zu beschädigen", die anderen, wie der Geistliche Jalowiecki, sich nicht genug darüber wundern konnten, daß in einem solchermaßen zerrütteten Körper noch eine Seele wohnen könne. Der Dichter Slowacki nannte ihn: *moribundus*.

Chopin selbst verlor jedoch, wiewohl er das Bett nicht verließ, keineswegs die Hoffnung und war, auf die Kunst seines Hausarztes Dr. Molin vertrauend, guten Mutes. Nur wollte es das Unglück, daß er der Obhut des Dr. Molin sich nicht überantworten konnte, weil dieser soeben selber erkrankt war. Plötzlich erfuhr Chopin, Dr. Molin sei gestorben. Im gegebenen Augenblicke bedeutete dies für den Tondichter einen geradezu unüberwindlichen Schlag! Im allgemeinen gegen die Ärzte und ihre Kunst sich skeptisch verhaltend, empfand Chopin von da ab eine Art von abergläubischer Abneigung gegen Ärzte und Medikamente. Angesichts des Todes seines Hausarztes, von dem Chopin überzeugt war, daß er allein ihn zu retten imstande gewesen wäre, schwand ihm die Hoffnung auf Genesung in solchem Maße, daß er jedes Vertrauen in die Ärzte verlor, die er immer wieder wechselte und deren Ratschläge er

[1]) Aus dem Manuskript übersetzt von Bernard Scharlitt-Wien.

[2]) Polnischer Dichter, dessen Bedeutung erst in unseren Tagen erkannt wurde und dessen Werke vor kurzem auch in deutscher Sprache erschienen und in Berliner Blättern besprochen worden sind. (Anmerkung des Übersetzers.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht mehr befolgte, indem er die Arzneien zu nehmen sich weigerte, was jedenfalls zu der so heiß ersehnten Besserung nicht führen konnte. In einem Briefe an seinen Freund Grzymala äußerte sich der Tondichter darüber in folgender Weise:

„Ich fühle mich gekräftigter, weil ich mich zusammengenommen und die Arzneien weggeworfen habe, huste jedoch und leide an Atemnot wie zuvor, nur daß ich es jetzt leichter ertrage . . . Ich weiß nicht, welches Heu ich binnen kurzem essen werde. Von meinem Arzt Dr. Fraenkel ist nicht herauszukriegen, ob ich in irgend ein Bad oder nach dem Süden gehen soll. Er hat mir jetzt ein anderes Mittel verordnet, das ich jedoch wieder nicht nehmen will, und wenn ich ihn nach hygienischen Maßregeln frage, so erwidert er, daß mir ein regelmäßiges Leben nicht not tue. Mit einem Wort: ein verschrobener Kopf! Doch Scherz beiseite: er ist vielleicht ein guter Konsultationsarzt, wie z. B. Koreff, ist jedoch nicht konsequent im Denken."

Nicht viel mehr hielt er von den Ärzten Cruveiller und Louis, die er oft berief, hauptsächlich jedoch nur dazu, um ihre Vorschriften nicht zu beachten.

Weit mehr befolgte er hingegen die Ratschläge seiner Freunde und Schüler, wie Gutman, Franchomme, Delacroix, Pleyel, Clesinger, Norwid, Alexander Czartoryski und vieler anderen, die ihn so oft besuchten, daß er selten allein war, und auch alle Sorge dafür trugen, daß er sich nicht verlassen fühle und über menschliche Gleichgültigkeit nicht zu klagen habe. Nicht minder wurde er aber von seinen Schülerinnen und Verehrerinnen betreut. Außer Fräulein Stirling, die eigens von England gekommen war, um ihn zu pflegen, empfing er auch oft die Besuche der Fürstinnen Adam, Rosa und Marzelline Czartoryski, der Gräfin Delfina Potocka und Fürstin Beauvau, der Gräfin Obreßkoff, der Baronin Rothschild und vieler anderen Damen aus der großen Welt. Überdies wurde er oft auch von Frau Clesinger[1]) besucht, nach der er sich in England so sehr gesehnt hatte und gegen die er jetzt höchstens den einen Vorwurf erheben konnte, daß ihr Anblick ihn unwillkürlich an ihre Mutter gemahnte. Von so distinguierten, um sein Wohl besorgten Schutzengeln umgeben, durfte Chopin über alles, nur nicht über Mangel an Fürsorge klagen. Und wer weiß, ob er ihrer zuweilen nicht zu viel hatte, namentlich seitdem auch die andere von seinen „beiden Schottinnen", Frau Erskine (die Schwester des Fräulein Stirling), ihn zu pflegen gekommen war.

Seine Kräfte wollten jedoch nach wie vor nicht zurückkehren. Im Gegenteil, er merkte ihren langsamen, aber steten Verfall. Wenn er sich wohler fühlte, so vermochte er, im besten Falle, einen halben Tag außer dem Bett zu verbringen. Dann pflegte er an schönen Frühlingstagen eine

[1]) Tochter der George Sand, verheiratet an den Bildhauer Clesinger, der Chopin's Totenmaske geschaffen hat. (Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Spazierfahrt nach dem Boulogner Wäldchen zu machen. Doch gab es auch Tage, an denen er das Bett überhaupt nicht verließ.

Trotz alledem veranstaltete er des öfteren musikalische Abende, an denen er seinen engsten Freundeskreis um sich versammelte und verschiedenen Pianisten die Gelegenheit gab, sich zu produzieren. An einem dieser Abende spielte auch der junge Prudent „Chopin sehr gut imitierend", was den an diesen Versammlungen teilnehmenden Delacroix „um seines armen sterbenskranken großen Freundes willen mit Stolz erfüllte."

Im allgemeinen fühlte sich Chopin jedoch derart schwach, daß von einem Fortsetzen der Unterrichtsstunden einstweilen keine Rede sein konnte, in welche traurige Notwendigkeit er, so schwer es ihm auch fiel, sich schließlich doch fand. Dieser Umstand bildete auch den Grund dafür, daß er sich seiner tonschöpferischen Tätigkeit zuwandte: einesteils um sich zu zerstreuen und eine Beschäftigung für den Geist zu finden, andererseits aber, um weniger an seine Krankheit, an seine trostlose Lage zu denken, endlich auch weil er für seinen Unterhalt Sorge tragen mußte.

Leider ging es aber mit dem Komponieren auch nicht mehr. Seine zerrütteten Nerven gestatteten es dem Tondichter nicht, sich genügend zu sammeln, so daß er höchstens nur frühere Schöpfungen auszufeilen und zu Ende zu führen imstande war. Neues zu schaffen bereitete ihm entsetzliche Schwierigkeiten, was ihn dermaßen in Verzweiflung brachte, daß er alles Niedergeschriebene zerriß und verbrannte.

Nur zwei Mazurken blieben von einem Autodafé verschont, von denen er die in bezug auf die Form meisterhafte in g-moll vollendete. Die kaum skizzierte zweite, in f-moll, ist von einer solchen Wehmut durchtränkt, daß sie wie ein sehnsuchtsbanges, unendlich trauriges Lied der entfliehenden Seele klingt. Diese letztere, die, wie es sich später zeigen sollte, seinen Schwanengesang bildete, vermochte er infolge seiner großen Schwäche nicht mehr auf dem Klavier zu spielen.

Um diese Zeit komponierte Chopin auf Wunsch der Gräfin Delfina Potocka, die ihm oft durch ihren Besuch, zuweilen auch mit ihrem Gesange die einsamen und traurigen Stunden zu versüßen pflegte, eine ergreifende Musik zu Versen des Dichters Sigmund Krasinski, die dieser der Gräfin ins Stammbuch geschrieben hatte. In dieses Stammbuch trug auch Chopin seine todestraurige „Melodie" ein[1]), in der neben seiner eigenen

[1]) In einem aus Paris, am 16. Januar 1853 datierten Briefe schreibt Chopin's Freund Julius Fontana an die Schwester des Tondichters, Frau Jendrzejewicz: „Frau Potocka hat über alles, was die Musik zu den Versen Krasinskis ‚Vom Berge, wo ...' betrifft, Aufklärungen gegeben und sich erbötig gemacht, aus Nizza ihr Album kommen zu lassen, in dem sich dieses von Chopin's Hand eingetragene Lied befindet."

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sehnsucht auch die aller Verbannten und Irrenden, zum Sterben in der Fremde, fern von der geliebten Heimat Verurteilten, die sie nie mehr erblicken sollen, mitzuklingen scheint:

„Vom Berge, wo die schwere Kreuzeslast sie schleppten,
Erblickten aus der Fern' sie das gelobte Land —
Erblickten sie des Himmels Zauberstrahlenglanz,
Gen welchen drunten ihr Geschlecht zog hin . . .
Und selber werden nie sie dieses Land betreten
Und teil nie nehmen an des Lebens Festen . . .
Und in Vergessenheit verfallen wohl . . ."

Alles herzzerreißende, das in der Seele Chopin's um diesen Zeitpunkt vorging, hat er in diese todestraurige „Melodie" eingeschlossen. Und wie in diesen tragischen Versen Krasinski's, so ist auch in der sie illustrierenden Musik Chopin's etwas von Dante'schem Grauen, von Dante's „nessun maggior dolore . . . nella miseria". Daß Chopin selbst in jenen Tagen oft an diese Worte gedacht haben muß, beweist das in dem Album der Gräfin unter seinen Namen gesetzte: „nella miseria".[1])

Zur selben Zeit ging der Meister daran, eine Klavierschule zu schreiben, die er im Gespräche mit seinen Freunden scherzhaft die „Methode der Methoden" zu nennen pflegte. Mit dem Gedanken der Abfassung eines solchen Werkes hatte er sich schon lange getragen, niemals jedoch genug freie Zeit gefunden, um ihn zur Ausführung bringen zu können. Er beabsichtigte darin alle Ergebnisse seiner langjährigen Erfahrungen und Studien auf dem Gebiete des Klavierspiels zur Darstellung zu bringen. Und zwar wollte er das Werk in französischer Sprache verfassen, um es an einen Pariser Verleger verkaufen zu können. Anfänglich, d. h. so lange er die Sache in ihren Einzelheiten im Kopfe überdachte, teilte er allen mit fieberhafter Begeisterung den Inhalt dieser ausgezeichneten Methode mit, machte sich sogar nach Skizzierung des Planes an die Ausarbeitung der einzelnen Kapitel. Allein gleich nach der Niederschrift der ersten Seiten mußte er die Feder weglegen, denn seine Erschöpfung war größer, als er gedacht.[2])

Unter solchen traurigen Umständen erhielt Chopin eines Tages den Besuch des aus Rom kommenden Geistlichen Alexander Jalowiecki. Dieser, ein Schulfreund des Tondichters, war auf die Kunde von dessen schwerer

[1]) Dieses Albumblatt befindet sich im Besitze des Grafen Alexander Tyszkiewicz in Mohylow am Dnjestr.

[2]) Das Autograph dieser Skizzen zu der „Methode der Methoden" wurde nach dem Tode Chopin's von dessen Schwester der Gräfin Marzellina Czartoryska zum Geschenk gemacht. Von dieser erhielt es später Fräulein Natalie Janotka, die es als Beilage zur englischen und deutschen Ausgabe der Chopin-Abhandlung von Kleczyński publiziert hat („Chopin's größere Werke, wie sie verstanden werden sollen", Leipzig 1898).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erkrankung sogleich zu ihm geeilt, wiewohl er, Chopin genau kennend, sich in bezug auf dessen religiöse Gefühle keiner Täuschung hingab.

„Die aus dem Schoße der polnischen Mutter gesogene Frömmigkeit", so schreibt Jalowiecki, „bedeutete für Chopin nur noch eine Familienerinnerung, denn die Gottlosigkeit seiner Freunde und Freundinnen aus der letzten Zeit (namentlich der Frau Sand) war immer tiefer in seinen alles erfassenden Geist eingedrungen und hatte sich in seiner Seele als grundsätzlicher Zweifel festgesetzt. Es kam so weit, daß Chopin nur noch aus dem Grunde die heiligen Dinge nicht verspottete, weil er außerordentlich feingesittet war."

Nichtsdestoweniger beschloß der eifrige Priester den Freund zu bekehren, weil er den Gedanken nicht ertragen konnte, daß ein Mann von der Größe Chopin's als ein ungetreuer Sohn der Kirche, als ein schlechter Katholik sterben sollte. Mit diesem festen Vorsatze begab sich Jalowiecki denn auch nach dem Square d'Orléans, wo er gleich zu dem Kranken zugelassen und von ihm in der herzlichsten Weise empfangen wurde. Das Wiedersehen war ein um so herzlicheres, als sie einander schon lange Zeit nicht gesehen hatten. Im Laufe des Gespräches erinnerte sich Chopin, daß Jalowiecki vor kurzem einen Bruder verloren hatte, den auch er sehr liebte, und begann dessen tragisches Ende (Jalowiecki's Bruder war im Aufstande von 1848 gefallen) zu beklagen, wobei er sich derart der Ergriffenheit hingab, daß er in Tränen ausbrach.

Seiner priesterlichen Mission gedenkend, benützte Jalowiecki diesen so passenden Moment, um ein Gespräch über die Mutter Chopin's anzuknüpfen, die dem Tondichter die ersten Glaubensartikel beigebracht hatte, und entwickelte in der Folge das Thema in solcher Weise, daß Chopin endlich begriff, um was es sich eigentlich handle.

„Ach, ich verstehe Dich!" meinte er. „Wohl möchte ich nicht ohne Sakramente sterben, um meiner Mutter keinen Kummer zu bereiten, vermag sie jedoch nicht zu empfangen, weil ich sie nicht mehr nach Deiner Art begreife. Ich würde noch das wohltuende Gefühl einer Beichte in der Form eines Herzensergusses dem Freunde gegenüber verstehen, die Beichte als Sakrament ist mir jedoch absolut unbegreiflich. Wenn Du es willst, so werde ich um Deiner Freundschaft willen vor Dir beichten, anders aber nicht."

Durch diese Erklärung betrübt, begann Alexander Jalowiecki die Seele seines Freundes — wie er sich ausdrückt — nach Kräften zu liebkosen, indem er sich „auf die Mutter Gottes, auf den Heiland und die Wunder der göttlichen Gnade" berief, allein es half alles nichts: Chopin zeigte sich in seinem Unglauben weit mehr verstockt, als es der ehemalige Schulfreund von ihm erwartet hatte. Denn er wollte von irgend welchem religiösen Akt der Zerknirschung nichts hören. Als ihm der Geistliche hierauf das Versprechen gab, daß auch jeder andere Beichtvater, den Chopin verlangen würde, zu ihm zu kommen bereit sei, gab der Tondichter zunächst in unzweideutiger Weise zu verstehen, daß er vor allem wünsche, dieses ihn ermüdende und im Grunde zwecklose Gespräch möge

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein Ende nehmen, und schnitt dann jede weitere Diskussion mit der folgenden kategorischen Erklärung ab: „Sollte ich je das Verlangen nach der Beichte empfinden, so wird sie ganz bestimmt vor Dir erfolgen."

Im gegebenen Augenblicke gab er aber dem Gaste zu verstehen, daß er diese heikle Frage nicht mehr berühren wolle. Hatten sie doch über nicht wenige andere Dinge mit einander zu sprechen. Und im übrigen ging es doch, trotz seiner Krankheit, nicht schon jetzt mit ihm zu Ende. Er konnte sich ja vielleicht nochmals erholen. Wie oft hatte es nicht schon allen und auch ihm selbst geschienen, daß sein Leben nur noch an einem Haar hänge, und es war doch noch nicht der Fall gewesen. Weshalb sollte denn eben die gegenwärtige Krankheit, die doch nicht viel schlimmer war als die früheren, schon die letzte sein? So endete es denn damit, daß der Geistliche unverrichteter Dinge sich entfernte.

Inzwischen wurde eine für den voltairisch gesinnten Chopin weit wichtigere Frage zu einer brennenden: seine Schatulle, aus der er bisher unausgesetzt geschöpft, in die er, angesichts der Unmöglichkeit des Stundengebens und Komponierens, jedoch nichts hineingelegt hatte, begann sich in erschreckender Weise immer mehr zu leeren, bis eines Tages von dem aus England mitgebrachten Gelde auch nicht ein Sou mehr übrig blieb.

Der treue Franchomme, auf dem die finanzielle Sorge um den Patienten lastete, fand angesichts dieser Sachlage keinen anderen Ausweg, als eine Beratung mit den Freunden Chopin's, wie diesem Übel zu steuern wäre. Es war dies ein wirkliches *periculum in mora*, das zu einer Lösung in kürzester Zeit umsomehr drängte, als Chopin, die Situation erkennend, in immer größere Aufregung geriet.

Man kam schließlich zu dem Entschluß, sich ohne Wissen Chopin's an Fräulein Stirling zu wenden, die sich denn auch des in sie gesetzten Vertrauens würdig erwies. Denn als Miß Stirling erfuhr, in welcher Lage sich ihr geliebter Meister befinde, stellte sie sofort die Summe von 25000 Francs zur Verfügung. Chopin weigerte sich anfänglich eine so hohe Summe anzunehmen, entschloß sich jedoch, durch die traurigen Verhältnisse genötigt, die Hälfte, nämlich 12000 Francs, zu behalten.

So vergingen drei Monate. Der Mai näherte sich dem Ende, Chopin fühlte sich jedoch nicht besser. Zudem brach auch noch die Cholera in der Seinestadt aus. Von dem Staub und der Hitze der Großstadt geplagt, und viel zu schwach, um in ein Bad reisen zu können, sehnte sich der arme Meister nach Landluft, von der er wußte, daß sie ihm bisher noch immer am besten getan hatte, wie z. B. in Nohant[1]). Wohl war von Nohant gegen-

[1]) **Château Nohant, George Sand's Landsitz, auf dem sie mit Chopin und ihren Kindern den Sommer zu verbringen pflegte.**

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wärtig keine Rede, doch konnte er irgendwo anders in der Nähe von Paris aufs Land gehen. Es handelte sich nunmehr, da auch die Ärzte ihre Zustimmung gegeben hatten, nur noch um die Ausfindigmachung einer entsprechenden Sommerwohnung. Und dafür sorgten schon Chopin's Freunde und zwar in solcher Weise, daß bereits mit Beginn des Monats Juni in der Rue Chaillot No. 74 ein passendes Quartier gefunden war. Entsprach es auch nicht ganz den Ansprüchen Chopin's, so hatte es in seinen Augen doch eine gute Eigenschaft: wie man ihm nämlich sagte, betrug der Mietzins für den ganzen Sommer nur 200 Francs. In Wirklichkeit machte er das Doppelte aus, und Chopin entrichtete nur aus dem Grunde die Hälfte, weil die Gräfin Obreßkoff die andere auf sich genommen hatte. Man hatte zu dieser Notlüge Zuflucht nehmen müssen, um dem Kranken unnötige Skrupel zu ersparen. Seitdem er nämlich von dem nicht selbst verdienten Gelde zu leben genötigt war, begann Chopin sich in seinen Ausgaben einzuschränken und war darüber sehr ungehalten, daß sie trotzdem noch immer sehr viel ausmachten.

II.

Die in der Nähe der Elysäischen Felder gelegene Rue Chaillot war, wiewohl noch zu Paris gehörend, dazumal wenig bewohnt und machte eher den Eindruck eines stillen Provinzstadtgäßchens als den einer Vorstadtstraße der Weltmetropole. Von Gärten umgeben, ungepflastert und hoch gelegen, war sie durch ihren Ausblick auf Paris, die Seine, den Triumphbogen, die Goldkuppel des Invalidendomes, sowie auf ein Meer von Dächern und Rauchfängen berühmt. Nach Ansicht Norwids war es „der einzige Punkt in Paris, der so malerische und ausgedehnte Panoramen bot, wie sie nur noch in der ewigen Stadt zu finden sind".

Zu dem Hause No. 74, das Chopin bezog, gelangte man durch einen grasbewachsenen Vorhof. Dem Meister gefiel es hier im allgemeinen gut. In seiner den ganzen ersten Stock umfassenden, aus mehreren Zimmern und einem großen Salon bestehenden Wohnung hatte er viel Luft und Sonne, und fand, von seinem „treuen Daniel", der mit allen seinen Gewohnheiten wohlvertraut war, sowie einer überaus pflichttreuen *garde malade* betreut, dort alle der Rekonvaleszenz dienlichen Bedingungen. Die *garde malade*, die sein Freund Grzymala ausfindig gemacht hatte, war eine junge, überaus sympathische Polin. Chopin gewann sie sehr lieb und gewöhnte sich dermaßen an sie, daß ihn ihre Abreise zu Verwandten in der Provinz überaus schwer traf. Das ersieht man aus einer Stelle in einem Briefe an seinen Freund Grzymala, wo es heißt:

„Ich schreibe an Dich zum dritten Male an die Adresse der Frau Ludwika, seitdem ich ohne Deine *garde malade* bin. Ich weiß nicht, was ich mit ihr machen,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf welche Weise ich ihr danken soll. Ich will nicht zu ihr hinschicken, weil dort ein Vormund ist oder so etwas. Sie war hier, um zu sagen, daß sie verreise, doch kam ein Besuch dazwischen, so daß ich mich mit ihr nicht aussprechen konnte. Sie sandte mir dann ihre Visitenkarte. Ein treues und gutherziges Geschöpf, doch weiß ich nicht was diese Karte bedeuten soll. Ich hoffe, daß sie vor ihrer Abreise noch einmal kommen wird. Ich möchte nicht zu ihr hinschicken, weil der Deputierte nichts von mir weiß, und ich fürchten muß, ihr unverschuldete Unannehmlichkeiten zu bereiten."

Indessen war es nötig geworden, sich nach einem Ersatz für diese Krankenschwester umzusehen, denn der Patient mußte unbedingt weibliche Pflege um sich haben. Überdies hatte er Angst vor der Einsamkeit. Aus diesem Gefühle heraus schreibt der Tondichter am 18. Juni an Grzymala:

„Ich bin den zweiten Tag schon ohne *garde malade*. Die Fürstin Czartoryska besuchte mich, und da sie es nicht dulden wollte, daß ich für die Nacht allein bleibe, schickte sie mir die Matuszewska, die als Kinderfrau bei der Fürstin Rosa [Czartoryska] gedient hat."

Diese Frau Matuszewska übernahm hierauf bei Chopin die Pflichten einer barmherzigen Schwester. Als überaus treues Wesen gewann sie sich ihn sogleich, und er war mit ihr sehr zufrieden. Es kam höchstens vor, daß er über ihre tiefe und naive Frömmigkeit lächelte.

„Frau Matuszewska pflegt zu sagen", schreibt Chopin einmal an Grzymala, „daß der Herr Jesus die Sache gewiß zum Guten wenden werde und daß vielleicht auch ein Pflaster aus Honig und Mehl helfen könnte."

Mit dem Beginn der Sommerhitze waren fast alle Bekannten Chopin's, deren Besuche er zu empfangen pflegte, nach allen Richtungen davongereist. In dem von der Seuche heimgesuchten Paris waren nur jene verblieben, die hierzu gezwungen waren. Infolgedessen fuhren denn auch immer weniger Equipagen vor dem Hause No. 74 der Rue Chaillot vor. Chopin begann sich daher zu langweilen, was zur Folge hatte, daß sich in ihm das Bedürfnis zur Korrespondenz mit den Abwesenden regte, und daß u. a. auch seine Briefe an Grzymala weniger lakonisch wurden.

„Wenn es mich auch schmerzt", schreibt er ihm einmal, „daß ich Dich nicht sehe, so ist es mir andererseits lieber, daß Du jetzt auf dem Lande bist, anstatt Dich hier zu langweilen, wo niemand da ist. Alles reist ab: die einen aus Angst vor der Cholera, die anderen weil sie sich vor der Revolution fürchten. Frl. de Rozier ist auch vor Angst nach Versailles geflüchtet. Die Engländerinnen sind in St. Germain, auch Frau Obreßkoff. Frau Delfina Potocka ist immer in Versailles und fährt nach Dieppe, wo Frau Beauvau bereits weilt. Delacroix ist auf dem Lande. Fränkel hat sich schon zwei Wochen lang nicht blicken lassen. Die Stadt ist zu weit von hier, denn es besuchen mich nur jene, die mich sehr lieben wie z. B. Franchomme, oder die, deren Angehörige in der Nähe wohnen, wie das fürstliche Paar Czartoryski."

Andererseits mangelte es aber auch nicht an solchen, die eigens zum Besuch Chopin's in die Rue Chaillot gefahren kamen. So kam eines Tages z. B. auch Jenny Lind. Als Chopin, gerührt von dieser Anhänglichkeit,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

an die Seinigen zu schreiben entschloß, um wenigstens nicht unter lauter Fremden zu sterben, wenn schon der Tod in der Fremde ihm beschieden war. Das war der Hauptgrund, um dessentwillen er sich entschloß, seine Schwester und seinen Schwager zu bitten, nach Paris zu kommen.

Der aus diesem Gefühle heraus geschriebene Brief ist, wenn auch scheinbar humorvoll, von einer unsäglichen Traurigkeit erfüllt. Man merkt die Anstrengung, gute Laune zu spielen, den hoffnungslosen Zustand als Bagatelle hinzustellen, erkennt jedoch mitten durch diesen Humor hindurch — die Tränen.

Hier das an seine Schwester, Frau Jendrzejewicz, und ihren edelmütigen Gatten gerichtete Schreiben des Tondichters:

Paris, Montag, den 25. Juni 1849

Mein Leben!

Wenn es Euch möglich ist, so kommet her. Ich bin krank, und kein Arzt vermag mir so zu helfen, wie Ihr. Falls es Euch an Geld mangelt, so leihet es Euch; wenn es mir besser geht, dann werde ich ja leicht welches verdienen und es dem, der es Euch geliehen, zurückgeben können. Meine Wohnung hier in Chaillot ist geräumig genug, um Euch auch mit zwei Kindern aufnehmen zu können. Der kleinen Ludka würde der Aufenthalt hier in jeder Hinsicht zugute kommen. Papa Kalasanty könnte den ganzen Tag herumlaufen — die Frucht-Ausstellung befindet sich in der Nähe — hätte mit einem Worte mehr freie Zeit, als während seines früheren Hierseins, weil ich schwächer bin und mehr mit Louise zu Hause sitzen werde. Meine Freunde und viele mir wohlwollende Personen sind der Meinung, daß Louisens Anwesenheit die beste Arzenei für mich bedeuten werde, was Louise übrigens aus dem Briefe der Frau Obreßkoff ersehen wird. Trachtet daher einen Reisepaß zu erlangen. Wie mir heute zwei Personen, die eine aus dem Norden, die andere aus dem Süden, erklärten, dürfte Louisens Anwesenheit nicht nur mir, sondern auch ihr selbst zugute kommen. Bringet also, Mama Louise und Tochter Louise, Fingerhut und Stricknadel mit, ich werde Euch Taschentücher zum Monogrammsticken und Strümpfe zum Stricken geben und Ihr werdet in frischer Luft mit dem alten Bruder und Onkel einige Monate verbringen. Gegenwärtig ist auch die Reise weniger beschwerlich. Viel Gepäck ist unnötig. Wir werden uns hier, so gut es geht, mit Billigem behelfen. Wohnung und Kost findet Ihr hier. Für den Fall, daß Kalasanty es von den Elysäischen Feldern zu weit haben sollte, könnte er ja in meiner Wohnung am Square d'Orléans Logis nehmen. Omnibusse verkehren vom Square bis an unsere Tür hier. Ich weiß selbst nicht, warum es mich so sehr nach Louise verlangt, es ist so, als wenn ich in anderen Umständen wäre.[1]) Ich bürge dafür, daß sie sich hier wohl fühlen wird. Ich hege die Hoffnung, daß der Familienrat sie mir herschickt, wer weiß, ob ich sie dann, wenn ich mich erholt habe, nicht heim begleite. Da gäbe es dann erst ein Umarmen, wie ich es schon einmal geschrieben, nur noch

[1]) Im Original ist diese Wendung dadurch noch witziger, daß Chopin von sich in der weiblichen Person spricht, was im Polnischen durch die feminine Endung des Verbums erfolgt und im Deutschen eben nicht wiedergegeben werden kann. (Anmerkung des Übersetzers.)

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ohne Perücken und ohne falsche Zähne. Doch hat die Frau immer die Pflicht, dem Manne zu gehorchen, weshalb er denn darum gebeten werden muß, sie herzubringen. Ich bitte ihn daher sehr darum, und wenn er es in Erwägung zieht, so wird er ihr und mir kein größeres Vergnügen bereiten und keinen größeren Gefallen erweisen können, ja selbst den Kindern — wenn er sie mitbringt (was die Tochter betrifft, zweifellos). Es wird zwar Geld kosten, doch kann dieses wahrhaftig nicht besser verwendet werden, und billiger läßt es sich wohl auch nicht reisen. An Ort und Stelle angelangt, werdet Ihr auch das Dach finden. Schreibt mir baldigst ein Wort. Frau Obreßkoff, die so gnädig war, selbst zu schreiben, wird Euch vielleicht mehr überzeugen können. Auch Fräulein de Rozière wird ihrerseits schreiben, Herr Cochet würde dies auch getan haben, da er mich noch nicht ganz genesen gefunden. Sein Äskulap zeigt sich seit zehn Tagen nicht mehr, weil er endlich eingesehen hat, daß es doch über sein Wissen geht. Nichtsdestoweniger sollt Ihr ihn vor Eurer Nachbarin und allen, die ihn kennen, loben und sagen, daß er mir sehr viel Gutes erwiesen hat, und daß nur ich so ein Kopf bin, der sich schon zufrieden gibt, wenn es nur ein wenig besser geht; schließlich auch, daß er viele Cholerakranke geheilt habe. Die Cholera ist schon fast ganz erloschen. Heute ist hier schönes Wetter, und ich sitze in meinem Salon und bewundere die herrliche Aussicht auf ganz Paris; Ihr werdet sie kennen lernen, wenn Ihr herkommt. Nun aber rührt Euch rasch und bedächtig, um Paß und Geld zu erlangen. Schreibet mir auch bald ein Wort. Haben doch auch die Zypressen ihre Capricen [1]), und die meinige ist heute — Euch hier zu sehen. Vielleicht gibt Gott, daß es besser wird, doch wenn Gott es nicht gibt, dann tut wenigstens so, als ob Gott es gäbe. Ich bin voll Zuversicht, weil ich selten viel verlange, und auch den heutigen Wunsch unterlassen hätte, wenn ich nicht hierzu von allen, die mir wohl wollen, poussiert worden wäre. Also rühr' Dich, Herr Kalasanty, dann kriegst Du von mir dafür eine ausgezeichnete und große Zigarre — ich kenne jemanden, der berühmte raucht, n. b. im Garten! Ich hoffe, daß mein Schreiben zu Mamachens Namenstag angelangt ist und ich also nicht gefehlt habe. Ich will an all' das nicht denken, weil mich ein förmliches Fieber dann packt — und ich habe kein Fieber von Gottes Gnaden, was alle ordentlichen Ärzte ärgert und mißmutig macht.

Euer anhänglicher, aber kranker Bruder

Ch.

Zu denjenigen, die den Tondichter am öftesten besuchten, gehörte in erster Reihe Eugène Delacroix. Chopin schätzte diese Besuche ganz besonders, hatte aber keine Ahnung davon, daß der große Maler ein systematisches Tagebuch führte, in das er auch den Inhalt ihrer Gespräche eintrug. Wohl bildete das Hauptthema dieser Unterhaltungen die Musik, doch machte der sonst zu Geständnissen nicht geneigte Tondichter Delacroix gegenüber, dessen Rechtschaffenheit er sehr hochschätzte, eine Ausnahme, und zwar dermaßen, daß er fast gar keine Geheimnisse vor ihm hatte und ihn in die allerpersönlichsten Angelegenheiten einweihte. So vertraute er ihm unter anderem, kurz nach seiner Rückkehr aus England, seine Gedanken über die George Sand an.

„Wir sprachen von der Sand", schreibt Delacroix in seinem Tagebuche, „von

[1]) Polnisches Sprichwort.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diesem eigenartigen Geschöpfe, dieser seltsamen Mischung von Tugenden und Fehlern. Und zwar handelte es sich um ihre Memoiren. Chopin meinte, es sei geradezu ausgeschlossen, daß sie welche schreiben könnte, weil sie alles längst vergessen habe. Sie habe wohl Augenblicke der Aufwallung, vergesse sie jedoch sehr schnell. So habe sie z. B. ihren alten Freund Pierrete beweint, um dann überhaupt nicht mehr an ihn zu denken. Ich prophezeite ihr einen unglücklichen Lebensabend. Chopin war jedoch anderer Meinung. Das Gewissen — sagte er — macht ihr niemals Vorwürfe wegen jener Fehler, die ihre Freunde in ihr erblicken. Sie habe eine starke Konstitution, die vieles vertragen könne."

Am nämlichen Tage trug Delacroix noch Folgendes in sein Tagebuch ein:

„Was Chopin betrifft, so hindert ihn sein Leiden daran, sich für irgend etwas zu interessieren, geschweige denn sich irgendwie zu beschäftigen. Ich sagte ihm, das Alter und die Sorgen des Alltags hätten auch mich nicht verschont und mich ziemlich abgekühlt, worauf er erwiderte, er schätze an mir besonders meine Ausdauer und Widerstandsfähigkeit."

Am 14. April schreibt Delacroix:

„Den Abend verbrachte ich bei Chopin und fand ihn sehr geschwächt und nach Atem ringend. Meine Anwesenheit ließ ihn nach einer Weile zu sich kommen. Er sagte mir, die Langeweile sei seine entsetzlichste Plage. Ich fragte ihn, ob er nicht schon in früheren Zeiten jene Leere empfunden habe, die ich zuweilen verspüre. Chopin entgegnete, er habe immer irgend eine Beschäftigung zu finden verstanden, und daß selbst eine bedeutungslose Beschäftigung die Augenblicke auszufüllen und die Kränkungen zu bannen vermöge. Anders aber sei es mit dem Ärger."

Mit dem Beginn des Frühjahrs hatte sich der Zustand Chopin's so weit gebessert, daß er sogar imstande war, sich zur Erstaufführung von Meyerbeers „Prophet" hinzuschleppen. Wie er Delacroix gegenüber gestand, erregte diese „Rhapsodie" in ihm jedoch nur Widerwillen.

Kaum fühlte er sich ein wenig besser, so kehrte auch schon das frühere Außerordentliche in seinem Wesen vollständig zurück. Er wurde ein ganz anderer Mensch, begann mit Lebhaftigkeit von seinen Bekannten, namentlich von Madame de Kalergis[1]) zu sprechen, so daß Delacroix voll Freude in sein Tagebuch eintrug:

---

[1]) Marie von Muchanoff-Kalergis, Nichte und Pflegetochter des russischen Kanzlers Grafen Nesselrode, die durch ihre von Heine und anderen Dichtern besungene, außerordentliche Schönheit, durch ihren Esprit und ihr vollendetes Chopinspiel (sie war eine der besten Schülerinnen des Tondichters) zu europäischer Berühmtheit gelangte und von allem, was zu jener Zeit Namen und Rang hatte, in überschwänglichster Weise gefeiert wurde. Namentlich galt sie auch als Politikerin ersten Ranges. Sie hat es zuwegegebracht, zugleich die Freundin Wilhelms I. und Napoleons III., Bismarcks und Gambettas zu sein. Durch ihr musikalisches Talent in Musikkreisen gefeiert, war sie eine der glühendsten Verehrerinnen Wagners, der ihr sein „Judentum in der Musik" gewidmet hat, war aber auch die Freundin von Brahms. Ihre vor nicht langer Zeit von La Mara herausgegebenen Briefe bilden einen hochinteressanten Beitrag zur Welt- und Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Siehe mein Feuilleton im „Wiener Fremden-Blatt" vom 28. Januar 1908. (Anmerkung des Übersetzers.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Es geht ihm in der Tat ein wenig besser."

Eines Tages machten sie gemeinsam eine Nachmittags-Spazierfahrt. „Gegen vier Uhr", schreibt Delacroix, „leistete ich Chopin während seiner gewöhnlichen Nachmittags-Spazierfahrt Gesellschaft. Wiewohl mich dies ein wenig ermüdete, so war ich doch glücklich, ihm wenigstens in etwas nützlich sein zu können. Avenue des Champs Elysées, der Triumphbogen, — — eine Flasche Wein in einer Brasserie — — die ganze Zeit hindurch unterhielten wir uns über die Musik, was auf ihn sehr belebend wirkte."

Der junge Dichter und Zeichner Cyprian Norwid gehörte ebenfalls zu jenen, die den kranken Tondichter oft besuchten. Chopin mochte ihn gut leiden, lud ihn oft zum Frühstück und zum Mittagessen ein und pflegte auch, wenn sie gemeinsam spazieren fuhren, mit Norwid Besuche zu machen. So besuchten sie eines Tages auch den Dichter Bohdan Zalewski, der in Passy wohnte. Dieser empfing sie überaus herzlich, als jedoch Chopin mit größter Anstrengung dem Wagen entstiegen war, zeigte es sich, daß niemand da war, der ihn in die Wohnung Zalewski's hätte hinauftragen können, weshalb man im Garten des Hauses bleiben mußte.

Zu den ständigen Gästen des kranken Tondichters gehörte ferner Karl Gavard, der Bruder der Elise. Chopin hatte viel Sympathie für ihn und liebte es insbesondere, ihn vorlesen zu hören. Wenn ihm das Sprechen schwer fiel, pflegte er am liebsten mit einer solchen gemeinsamen Lektüre sich die Zeit zu vertreiben. Die Bücher bot seine Hausbibliothek. Gewöhnlich wählte Chopin selbst ein Werk, aus dem Gavard dann einzelne Kapitel vorlas. Besonders gern ließ er sich von Gavard aus dem philosophischen Dictionnaire Voltaire's vorlesen, denn er schätzte die vollendete Form, die Prägnanz und Klarheit des Voltaire'schen Stils sehr hoch. Aber auch die ästhetischen Anschauungen Voltaire's fanden merkwürdigerweise Chopin's Beifall, und zwar in solchem Maße, daß selbst in den ihm von Gavard vorgelesenen „De differents goûts de peuple" nichts seinen Anstoß erregte. Das beweist eben nur, daß auch Chopin der unverkennbare Sohn „des halbvoltairianischen Geschlechtes der Polen" war, wie der polnische Schriftsteller Kalinka es nannte, das, in Gleichgiltigkeit und Kühlheit den religiösen Dingen gegenüber auferzogen, „mit oder ohne Gott" durchs Leben schritt und für den Geist des Schöpfers von „Candide" eine kritiklose Begeisterung hegte.

Ganz anders gestalteten sich die Besuche Gutmanns, die fast immer mit Musizieren ausgefüllt wurden, d. h. indem Gutmann sich ans Klavier setzte und Chopin, im Lehnstuhl sitzend oder im Bette liegend, zuhörte. Vornehmlich wurden Kompositionen Chopin's, die sein Schüler Gutmann trefflich wiederzugeben verstand, oder auch Mozart gespielt, seltener Beethoven. Leider pflegte Gutmann, selbst während seiner Anwesenheit in Paris, nicht so oft zu kommen, als es Chopins Wunsch gewesen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Gutmann habe ich", schreibt der Meister in einem Briefe an Grzymala, „schon seit zehn Tagen nicht gesehen, so daß ich Angst hatte, ob er nicht am Ende krank sei. Doch schreibt er mir, daß er sich ganz wohl fühle."

In diesen letzten Worten ist eine leichte Ironie deutlich zu erkennen. Denn Chopin hatte mit seinem Schreiben, in dem er seiner Besorgnis darüber Ausdruck gab, ob Gutmann nicht am Ende krank sei, da er sich nicht zeige, diesen sicherlich nur zu einem Besuche bewegen wollen, nicht aber zu einem Antwortschreiben mit der Versicherung des Wohlergehens.

Karl Gavard erzählt, Chopin habe bei den Besuchen seiner Freunde und Bekannten sich hauptsächlich darüber Sorgen gemacht, daß er ihnen unangenehme und schmerzliche Eindrücke bereiten könne und habe daher nicht nur alles zu vermeiden gesucht, was die Besucher niederzudrücken und traurig zu stimmen vermocht hätte, sondern sich geradezu angestrengt, um sie in guter Stimmung zu erhalten. Es kam oft vor, daß er dermaßen geschwächt war, daß ihm die Stimme versagte. In solchen Fällen pflegte sich der arme Kranke durch Gesten zu verständigen, was ihm, dank seiner ungewöhnlichen mimischen Begabung, sehr gut gelang.

An solchen schlimmen Tagen kümmerte er sich um die Gäste weniger, war schweigsam, niedergedrückt, apathisch und verschlossen und schien gegen alles gleichgültig zu sein. Ja, er konnte dann selbst für die nächste Umgebung unangenehm werden, wurde namentlich sehr mißtrauisch. Wohl gab er sich Rechenschaft von diesem seinem Zustande, besaß jedoch nicht Willenskraft genug, um seine momentane Stimmung zu beherrschen.

Hier ein Billet, das er aus einer solchen Stimmung heraus an Franchomme schrieb:

„Teurer Freund! Schicke mir etwas von Deinem Bordeaux. Ich möchte heute gerne Wein trinken, habe jedoch keinen im Hause. Ich bin derart mißtrauisch geworden, daß es mir sehr lieb wäre, wenn du die verpackte Flasche auch mit Deinem Petschaft versehen würdest, denn diese Boten!!!"

Inzwischen war Chopin's Schwester, Frau Jendrzejewicz, mit ihrem Gatten und ihren Kindern nach Paris gekommen. Beim Anblick ihres Bruders gewann sie sogleich die Überzeugung, daß er nicht lange ihrer Obhut benötigen werde. Er aber freute sich ungemein darüber, daß sie gekommen waren, daß er nun jemanden von den Seinen um sich haben werde, der ihm die Augen schließen würde.

Darüber, daß es mit ihm zu Ende gehe, war er sich bereits so klar geworden, daß er kein Hehl mehr daraus machte, zumal da er den Tod nicht fürchtete. Im Gegenteil, man konnte aus dem, was er über sein bevorstehendes Ende sprach, schließen, daß er es mit einer Art Sehnsucht und nicht ohne eine gewisse „bittere Wonne" erwartete. Der Gedanke an das Scheiden von einem Leben voll bitterer Erinnerungen und physi-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schen Leides war für ihn zuweilen durchaus nicht schmerzlich. Dessen ungeachtet ließ er jedoch nichts ungeschehen, um die unvermeidliche Katastrophe möglichst hinauszuschieben. Trotz seiner Resignation begann er die ärztlichen Ratschläge immer gewissenhafter zu befolgen, und als die ihn behandelnden Ärzte Cruveiller und Louis ein Konsilium vorschlugen, drang Chopin selbst darauf, daß Dr. Blache, der berühmteste Kinderarzt jener Zeit, zu Rate gezogen werde.

„Er wird mir am ehesten helfen", meinte der Tondichter, „denn in mir ist etwas vom Kinde."

Aber auch Dr. Blache half nicht. Beim Konsilium erklärten die Ärzte endgiltig, daß keine Rettung mehr vorhanden sei: die Krankheit entwickele und kompliziere sich immer mehr. Dem Patienten selbst wurde allerdings nur der Rat erteilt, für den Winter die Wohnung zu wechseln, da die von ihm am Square d'Orléans innegehabte nicht sonnig genug war.

Diese Wohnungsfrage übte auf Chopin eine ganz unvorhergesehene Wirkung aus: sie begann ihn in außerordentlichem Maße zu beschäftigen. Schon lange — seit dem Bruch mit der Sand — hatte er die Absicht, vom Square auszuziehen, weshalb denn auch nunmehr, da die Ärzte darauf drangen, dieser Umzug auf ihn derart belebend wirkte, daß er zuweilen seinen hoffnungslosen Zustand vollständig vergaß. Wie wenn er noch eine Reihe von Jahren vor sich hätte, begann Chopin alle möglichen, die neue Wohnung betreffenden Pläne zu machen. Als die Wohnung endlich an der Place Vendôme im Hause Nr. 12 gefunden war, in dem sich auch das Bureau seines Freundes Grzymala befand, konnte der Tondichter den Augenblick des Abschieds von der ihm schon verhaßt gewordenen Rue Chaillot kaum abwarten.

Mit der für die Tuberkulösen kurz vor dem Tode so charakteristischen Selbsttäuschung gewann er neuen Lebensmut, und begann die Wohnung mit wachsendem Wohlgefallen und mit einem nicht geringen Kostenaufwande in einer Weise einzurichten, wie wenn sie für lange Zeit dienen sollte. Alles war auf große Bequemlichkeit berechnet, alles mußte schön und von bester Qualität sein. Es mußten neue Möbelüberzüge usw. angeschafft werden, und da Chopin selbst ans Bett gefesselt war, hatten seine Schwester und seine Freunde die Hände voll zu tun, zumal er selbst die detailliertesten Anordnungen traf. Von seiner damaligen Stimmung gibt das folgende, an Franchomme, der mit Frau und Kind an der See weilte, gerichtete Schreiben des Meisters ein Bild:

„Sonntag, nach Deiner Abreise, den 17. September 49. Teurer Freund! Es tut mir unendlich leid, daß Du Dich in Le Mans nicht wohl gefühlt hast. Nun weilst Du in der Touraine, deren Himmel, wie ich hoffe, auf Deine Gesundheit günstiger wirken wird. Was mich betrifft, so fühle ich mich eher schlechter als besser. Die Herren Cruveiller, Louis und Blache hielten ein Konsilium ab und ordneten an, daß

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ich nicht irgendwohin reisen, sondern eine südlich gelegene Wohnung mieten und in Paris bleiben soll. Nach langem Suchen wurde eine, allerdings ziemlich teure an der Place Vendôme gefunden, woselbst sich auch die Bureaus Alberts [Grzymalas] befinden. Meara war mir beim Ausfindigmachen dieses neuen Heims sehr behilflich. Kurz gesprochen, ich werde Euch im Laufe des nächsten Winters unter ziemlich günstigen Verhältnissen wiedersehen. Meine Schwester bleibt bei mir, es sei denn, daß man ihre Rückkehr stürmisch verlangen sollte. Ich liebe Dich — das ist alles, was ich Dir einstweilen zu sagen vermag, denn ich falle vor Mattigkeit und Schwäche zusammen . . .“

Diese Schwäche war auch der Grund dafür, daß er die Besuche seiner Bekannten einzuschränken begann, indem er nur einige wenige empfing. Er mußte mit seinen Kräften rechnen, vor allem aber mit der Stimme, die immer mehr versagte. Mit den Besuchern (deren es jetzt, wo alles bereits nach Paris zurückgekehrt war, schon zu viele gab) war er genötigt, Unterhaltungen zu führen, sich überhaupt anzustrengen, was ihn übermäßig erschöpfte, weshalb er denn auch für viele jetzt unzugänglich zu werden begann, namentlich für jene, an denen ihm weniger gelegen war.

Unter solchen Umständen besuchte ihn eines Tages auch der Dichter Norwid. Als dieser von dem Dienstmädchen erfuhr, daß Chopin nicht empfangen könne, ließ er seine Karte, auf die er einige Grußworte schrieb, zurück und entfernte sich. Er hatte aber die Treppe noch nicht erreicht, als das Mädchen nachgelaufen kam und ihm mitteilte, der Herr habe, als er erfahren, wer gekommen sei, bitten lassen. Als nun Norwid das Schlafzimmer Chopin's betrat, fand er ihn zwar angekleidet, „doch zur Hälfte im Bette liegend“, mit geschwollenen Füßen, „was man sofort merkte, da er Strümpfe und Schuhe an hatte.“ Neben dem Kranken saß seine Schwester, „im Profil ihm merkwürdig ähnlich“.

„Chopin selbst war, auf den Polster des mit einem weißen Vorhang versehenen Bettes gestützt und mit einem Schal umhüllt, sehr schön und hatte wie immer in jeder seiner Bewegungen etwas Vollendetes, etwas monumental Umrissenes, was für die Aristokratie Athens in den schönsten Epochen der griechischen Zivilisation eine Religion hätte bedeuten können“.

Beim Anblick des eintretenden Dichters machte Chopin ihm vor allem darüber Vorwürfe, daß er sich so lange nicht hatte blicken lassen, begann aber bald darauf sich über ihn lustig zu machen und ihm zu opponieren, indem er ihn „mystischer Richtungen“ beschuldigte und sein langes Fernbleiben durch seinen zweifellos erfolgten Beitritt zur Towiański-[1]) Sekte erklärte. Norwid kannte diese Schwäche des Meisters, die Towiański-Anhänger zu verspotten, zu gut, als daß er sich hätte beleidigt fühlen können, freute sich im Gegenteil, dem Kranken Vergnügen bereiten zu

[1]) Andreas Towiański, polnischer Mystiker, der namentlich dadurch zu einer gewissen Berühmtheit gelangte, daß er auf die beiden polnischen Dichterfürsten Mickiewicz und Slowacki eine tiefgreifende Wirkung ausgeübt hat. (Anmerkung des Übersetzers.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

können. Ihre Unterhaltung dauerte übrigens nicht lange, denn Chopin wurde von einem Hustenanfall heimgesucht, der ihn derart entkräftete, daß er dann nur schweigend dalag und den Ausführungen des Gastes, der inzwischen mit der Schwester des Tondichters sich unterhielt, zuhörte. Als dann ein zweiter Hustenanfall kam, fand es Norwid für angemessen, den Patienten in Ruhe zu lassen und begann sich zu verabschieden. Als er nun Chopin die Hand reichte, drückte sie der Tondichter und sagte: „Ich verlasse . . .“ Bei diesen Worten packte ihn jedoch wieder der Husten. Norwid, der diese Worte als Anspielung auf den nahen Tod aufgefasst hatte, protestierte dagegen und erwiderte, den Arm Chopins küssend:

„Du verläßt uns so jedes Jahr, und doch sehen wir Dich gottlob noch am Leben!“

Wie groß waren aber sein Erstaunen und seine Verwirrung, als Chopin, vom Hustenanfall sich erholend, mit Nachdruck hinzufügte:

„Ich sage Dir, daß ich diese Wohnung verlasse und nach der Place Vendôme übersiedle.“

III.

Die Übersiedelung erfolgte gegen Ende September, hatte jedoch nicht die geringste Wendung zum Bessern zur Folge. Der Kranke fühlte sich immer schlechter. Es halfen ihm weder die Sonne, die jetzt den ganzen Tag hindurch zum Fenster hereinschien, noch der Anblick der neuen Wohnung, deren Einrichtung vor seinen Augen zu Ende geführt wurde, auch nicht die Arzneien des Dr. Cruveiller, der ihn nun ständig besuchte, und nicht die Schwester, die ihn Tag und Nacht aufopfernd pflegte. Er war derart entkräftet, daß er nicht mehr ohne Stütze zu sitzen oder aus eigener Kraft vom Bett aufzustehen vermochte. Der Husten plagte ihn immer mehr, und die Atemnot steigerte sich von Tag zu Tag. Überdies hatte er jetzt oft starken Blutandrang zum Kopfe, und die Schwellungen an den Füßen nahmen stetig zu. Es gab Augenblicke, in denen der Kranke so entsetzlich nach Atem rang, daß es den Anwesenden in das Herz schnitt. Zum Glück hatte er aber auch einzelne Tage, an denen er sich besser fühlte.

Um diese Zeit kam Moscheles nach Paris. Als er von der schweren Erkrankung seines jüngeren Kollegen erfuhr, eilte er sogleich auf die Place Vendôme und gab dann in seinem Tagebuche den während dieses traurigen Besuches empfangenen Eindrücken folgenden Ausdruck:

„Wir vernahmen zu unserem Entsetzen, daß Chopin sich in einem lebensgefährlichen Zustande befinde. Wir frugen überall herum, bis wir dann schließlich für all' diese so überaus traurigen Nachrichten die Bestätigung erhielten. Seitdem er so gebrochen daliegt, weilt seine Schwester bei ihm. Armer Mann! Seine Tage sind gezählt! Er leidet entsetzlich! Welch' ein traurig Los!“

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mit der Zeit verschlimmerte sich der Zustand derartig, daß Chopin zuweilen den Eindruck eines in den letzten Zügen Liegenden machte. Eines Tages saß er, während der Visite des Arztes von einem Freunde gestützt, längere Zeit schweigend im Bette und rief dann plötzlich, wie aus einem dumpfen Brüten sich ermannend, aus: „*Maintenant j'entre en agonie!*"

Als nun der eben seinen Puls prüfende Arzt diese Worte vernommen hatte, versuchte er mit sanftem Zureden ihm klar zu machen, daß er die Hoffnung nicht verlieren dürfe, da es mit ihm nicht so schlecht stehe, als er glaube. Chopin, dem der kalte Schweiß von der Stirn tropfte, ließ sich jedoch nicht überzeugen, sondern entgegnete mit einer, keinen Widerspruch zulassenden überlegenen Ruhe und Bestimmtheit:

„Es ist eine große Gnade Gottes, wenn er einem Menschen das Bewußtsein von dem Nahen des Todes zu besitzen gewährt. Dieser Gnade läßt er mich jetzt teilhaftig werden. Störet mich also nicht."

Und wieder kamen die heftigsten Hustenanfälle. In den Pausen zwischen den einzelnen Anfällen klagte der Kranke in Gegenwart der Fürstin Czartoryska wiederholt:

„Warum leide ich so entsetzlich? Wenn's auf dem Schlachtfelde wäre, so würde ich es noch verstehen, weil ich dort für die anderen ein Beispiel sein könnte. Da ich nun aber so elend im Bette sterbe, was nützt es jemandem, daß ich solche Qualen erdulde?!"

Von da ab schien jeder Tag der letzte zu sein. Die Qualen wurden immer entsetzlicher, der Kranke verfiel oft in Ohnmacht, war aber die ganze übrige Zeit hindurch immer bei Bewußtsein. Wiewohl er nun seines hoffnungslosen Zustandes sich vollkommen bewußt war, gewann er doch, so oft er sich nur ein wenig besser fühlte, sogleich seine gewöhnliche Geistesfrische wieder und weckte durch die Ruhe und Gefaßtheit, mit der er den Tod erwartete, die Bewunderung und die Ergriffenheit der Umgebung. Daß der Tod an der Schwelle stehe, unterlag nunmehr für alle keinem Zweifel.

Am 12. Oktober war der Zustand gegen Abend ein derart schlechter, daß Dr. Cruveiller, für die Nacht nicht bürgend, einen Geistlichen zu holen empfahl. Man sandte nach P. Jalowiecki, von dem man wußte, daß er der einzige Seelsorger sei, der Chopin zum Empfange der Sterbesakramente zu bewegen imstande wäre. Als aber Jalowiecki kam, verbot der Kranke, ihn vorzulassen. Erst nach einiger Zeit gab er, den Überredungen der Freunde und der Schwester sich fügend, nach, erklärte jedoch dem an sein Bett herangetretenen Geistlichen, indem er ihm die Hand reichte:

„Ich liebe Dich sehr, sprich mir jedoch kein Wort! Geh' schlafen!"

Er ließ also den Freund gar nicht dazu kommen, daß er ihn zur Aussöhnung mit der Kirche überrede. Jalowiecki kehrte, durch diese Wen-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dung tief betrübt, heim, für Chopin kam aber eine schwere, schlaflose und leidensvolle Nacht.

Als Jalowiecki, durch das Verhalten des Tondichters keineswegs entmutigt, andern Tags um die Mittagszeit wiederkam, zögerte Chopin, der sich seit dem Morgen etwas besser fühlte, nicht mit dem Empfange des Freundes, sondern lud ihn, da er eben das Frühstück einnahm, zum Mitessen ein. Nach dem Frühstück nahm der Geistliche am Bette des Kranken Platz und begann mit dem Tondichter in überaus herzlicher Weise zu plaudern. Chopin zeigte sich dem ehemaligen Schulkollegen gegenüber sehr freundlich und berührte das Vorgefallene mit keinem Wort. Hierdurch ermutigt, erinnerte ihn der Geistliche daran, daß heute gerade der Namenstag seines verstorbenen Bruders Edward sei, wodurch Chopin so gerührt wurde, daß er tief aufseufzte. Dies bot dem Geistlichen den willkommenen Anlaß, ihn wie folgt anzusprechen:

„Gib mir am Feiertage meines Bruders — ein Geschenk."
„Ich gebe Dir, was Du willst," erwiderte Chopin.
„Gib mir Deine Seele . . . ."
„Ich verstehe Dich. Nimm sie . . . ."

Durch diese Demut Chopin's erfreut, drückte ihm der Geistliche schweigend ein Kreuz in die Hände. Da traten Chopin die Tränen aus den Augen. Als sich die Anwesenden aus dem Zimmer entfernt hatten, fragte der Geistliche:

„Glaubst Du?"
„Ich glaube."
„Wie es die Mutter Dich gelehrt?"
„Wie mich die Mutter gelehrt."

Und in Tränen ausbrechend, beichtete Chopin und bat den Freund um die Wegzehrung und die letzte Ölung. Er empfing sie dann in Gegenwart seiner Schwester und einiger Freunde, die niedergekniet waren und Gebete verrichteten. In der Folge begann die Fürstin Czartoryska die Litanei für die Sterbenden herzusagen, die von allen Anwesenden wiederholt wurde.

Als der Priester sich hierauf zum Weggehen anschickte, gab Chopin den Auftrag, daß man dem Sakristeidiener das Zwanzigfache der gewöhnlichen Gebühr bezahle.

„Das ist zu viel," meinte der Pater Jalowiecki.
„Nein," sagte der Kranke mit gebrochener Stimme, „denn das, was ich empfangen habe, ist unbezahlbar."

Inzwischen sammelten sich in den angrenzenden Gemächern immer mehr Leute an. Es gab Augenblicke, in denen im Vorzimmer ein förmliches Gedränge herrschte. Die ganze musikalische und die Emigrantenwelt von Paris war auf die Kunde von Chopins nahem Ende herbei-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geeilt, um vom Meister Abschied zu nehmen. Selbstredend konnten nicht Alle vorgelassen werden. Nur die Auserwähltesten hatten das traurige Glück und vermochten, als sie ins Sterbegemach eintraten, in dem nur das laute Husten des Kranken vernehmbar war, ihre Ergriffenheit nicht zu beherrschen. Chopin saß, auf den Arm eines Freundes gestützt (meistens war es Gutman, der als der Kräftigste von allen den Tondichter am besten zu stützen imstande war), aufrecht im Bette, weil er in dieser Stellung von der Atemnot am wenigsten geplagt wurde. Wenn er von einem Besuche hörte, ließ er ihn sofort zu sich bitten, sprach, soweit ihm dies möglich war, in der höflichsten Weise mit ihm und nahm dann Abschied wie vor einer Abreise. Vom Tode sprach er so ruhig und mutig, als wenn es sich nicht um den seinigen handelte. Im Krankenzimmer beschäftigten sich Frau Jendrzejewicz, der Diener Daniel und die Wärterin Frau Matuszewska um den Sterbenden, am Bette selbst saß aber die Fürstin Marzellina Czartoryska, die die Krankenschwesterrolle übernommen hatte und dem Meister jeden Wunsch von den Lippen abzulesen bestrebt war. Die anderen Freunde, wie Franchomme, Kwiatkowski und Gavard, versahen alle möglichen Dienste.

Plötzlich wandte sich der Kranke an die Fürstin und äußerte den Wunsch Musik zu hören. Nach allem, was bisher vorgegangen war, bedeutete dieses Verlangen etwas ganz Unerwartetes, wurde jedoch unverzüglich erfüllt. Da Franchomme zugegen war und auch ein Cello sich fand, entschloß man sich des Meisters g-moll Sonate zu spielen. Ans Klavier setzte sich die Fürstin Czartoryska. Leider begann aber Chopin gleich nach den ersten paar Takten, augenscheinlich von der herrlichen Introduktion seines Schwanengesanges übermäßig ergriffen, nach Atem zu ringen. Man erhob sich daher von den Plätzen, und die Musik fand ein Ende.

Wieder trat eine Verschlimmerung ein. Die Ärzte traten noch einmal zu einem Konsilium zusammen, gelangten jedoch nur zur Überzeugung, daß ihre Rolle zu Ende sei und jene des Priesters begonnen habe, der denn auch die Gebete für die Sterbenden zu verrichten anfing.

Während der Geistliche Jalowiecki neben ihm weilte, lag Chopin regungslos, schweigend, mit geschlossenen Augen da und, wie es schien, bewußtlos. Die Anwesenden waren überzeugt, daß der letzte Augenblick gekommen sei und blickten, das Krankenbett umstehend, voll Unruhe in das abgemagerte und blau gewordene Antlitz des sterbenden Meisters. Dieser öffnete aber plötzlich die Augen weit und fragte, die um ihn versammelten Personen verwundert anblickend, halb bewußtlos:

„Was machen Sie hier? Warum beten Sie nicht?“

Da begann der Geistliche Jalowiecki die Litanei zu Allen Heiligen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

herzusagen, die von den Anwesenden, die in die Knie gesunken waren, wiederholt wurde.

Die Nacht kam, und Chopin hielt, ohne ein Auge schließen zu können, in seiner fieberheißen Hand unausgesetzt die des neben ihm sitzenden Geistlichen.

„Du wirst mich in diesem entscheidenden Augenblicke nicht verlassen", sagte er mit kaum vernehmbarer Stimme, und als ihm der Priester das Kreuz hinreichte, küßte es Chopin und wiederholte von Zeit zu Zeit: „Jesus Maria!"

Hin und wieder wandte er seine Blicke zu seiner Umgebung, deren traurigen Gesichter er sah, und meinte voll Zärtlichkeit:

„Ich liebe Gott und liebe die Menschen. Es tut mir wohl, daß ich so sterbe. Weine nicht, meine liebe Schwester! Weinet nicht, meine lieben Freunde! Ich bin glücklich. Ich fühle, daß ich sterbe. Betet für mich! Auf Wiedersehen im Himmel!"

Und an die Ärzte gewendet:

„Lasset mich sterben! Gott hat mir schon verziehen und ruft mich zu sich. Lasset mich! Ich will sterben!"

Und nach einer Weile:

„Eine schöne Wissenschaft, die Qualen verlängert! Wenn es wenigstens zu etwas Gutem wäre, nicht aber mir und denen, die mich lieben, zur Qual! Vergebens bereitet Ihr mir qualvolle Leiden! Vielleicht habt Ihr geirrt? Er reinigt mich jetzt! O wie gütig ist der Herr, daß er mich in dieser Welt straft! O wie gütig ist Gott!"

Zu dem Geistlichen Jalowiecki aber sagte er, um ihm seine Dankbarkeit dafür zu bezeugen, daß er ihn zum Empfange der Sterbesakramente bewogen, nicht ohne einigen Humor:

„Wenn Du nicht gewesen wärst, so hätte ich wie ein Schwein geendet!" [1])

Er vergaß auch die Sand nicht, an die ihn die anwesende Frau Clesinger erinnerte. Denn er meinte zu Franchomme:

„Elle m'avait dit que je ne mourrais que dans ses bras."

Offenbar nahm er ihr es übel, daß sie ihn in seinen Sterbetagen nicht besuchte.

Es kam der 15. Oktober, ein Sonntag. Vom Morgen an fühlte sich der Kranke frischer. An diesem Tage kam die Gräfin Delfina Potocka in Paris an. Sie hatte in Nizza erfahren, daß Chopin im Sterben liege, und war nach der Seinestadt geeilt, um den geliebten Meister noch einmal zu sehen. Als sie nun zum nicht geringen Erstaunen Aller an der Place Vendôme erschien, freute sich Chopin außerordentlich über diesen unverhofften Besuch der Freundin und begrüßte strahlenden Antlitzes die

[1]) In einem Schreiben an Frau Grocholska sagt Jalowiecki, Chopin's Worte hätten gelautet: „Ohne Dich, mein Teurer, wäre ich wie ein Schwein krepiert!"

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schöne Gräfin, die, in ein klassisches weißes Gewand gehüllt, wie eine griechische Göttin aussah, mit folgenden Worten:

„C'est donc pour cela que Dieu tardait tant a m'appeler a Lui; il voulait encore me laisser le plaisir de vous voir."

Diese Begrüßung griff ihn jedoch dermaßen an, daß er nicht lange des Besuches seiner Freundin sich freuen konnte, da ein neuer Hustenanfall und Atemnot eintraten, die einige Stunden anhielten. Gegen Abend machte sich jedoch einige Besserung bemerkbar. Der Kranke wurde ruhiger und als er die Gräfin erblickte, sagte er zu dem neben ihm sitzenden Geistlichen Jalowiecki, daß er Frau Potocka gerne singen hören möchte. Dieses Verlangen schien im gegebenen Augenblicke so merkwürdig, daß man es anfänglich für eine Fieberphantasie hielt. Als Chopin es jedoch noch einmal mit Nachdruck wiederholte, blieb nichts anderes übrig, als es zu erfüllen.

Man schob also das Klavier bis an die Tür des Sterbegemaches, worauf die Gräfin mit Tränen in den Augen und mit vor Ergriffenheit bebender Stimme zu singen begann. Und zwar sang sie — höchstwahrscheinlich von Gutman begleitet — nach Angaben eines überwiegenden Teiles der Augenzeugen den berühmten Hymnus an die Mutter Gottes, von dem eine Legende erzählt, daß er Alessandro Stradella das Leben gerettet habe.

Es war ein überaus feierlicher und ergreifender Augenblick. Alles lauschte mit verhaltenem Atem, während Chopin, von der Begeisterung übermannt und seiner Leiden vergessend, ein über das andere Mal wie in Extase ausrief:

„Wie schön! Ach wie schön!"

Als aber die Gräfin, nachdem sie den Hymnus zu Ende gesungen, vom Klavier zurücktrat, bat Chopin wiederholt:

„Nochmals! Nochmals!"

Wiewohl sie nun sehr erschöpft war und nur mit Mühe das Schluchzen zurückhalten konnte, schritt die Gräfin, die es nicht über sich bringen konnte, dem Sterbenden die letzte künstlerische Wonne zu versagen, noch einmal ans Klavier und begann, nachdem das Weinen ringsum verstummt war, abermals zu singen. Ist es nun auch nicht festgestellt, was sie gesungen, ob, wie die einen behaupten, den „Psalm" Marcelli's oder, wie die anderen, die Arie aus Bellini's „Beatrice di Tenda", so unterliegt Eines keinem Zweifel: daß nämlich Frau Potocka diesen zweiten Gesang nicht zu Ende geführt hat, sondern ihn unterbrechen mußte, weil der Kranke einen neuen Anfall erlitt und alles auf ihn zustürzte, um ihm zu helfen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gegen Abend verschlimmerte sich der Zustand noch mehr. Es trat eine Heiserkeit ein, die einen fast vollständigen Verlust der Stimme zur Folge hatte, überdies war ein Schwinden des Bewußtseins deutlich festzustellen. Der Kranke erkannte seine nächste Umgebung nicht mehr. Man erwartete die Katastrophe jeden Augenblick. Und so verging die Nacht, die schlimmste aller bisherigen.

Gegen Morgen trat jedoch eine Besserung ein: Chopin hatte die Stimme und auch das Bewußtsein wiedererlangt, litt auch weniger. Diese ganz unerwartete Besserung freute ihn aber keineswegs, im Gegenteil, er verhehlte sich nicht, daß sie nichts Gutes bedeute.

„Das bindet mich wieder an das Leben", sagte er, „und ich soll mich von ihm doch losreißen!"

Mit dieser Besserung kehrte gleichzeitig auch die Erinnerung an das zurück, was den Inhalt und die Schönheit seines Leben gebildet: der Gedanke an die Musik. Er rief daher seine beiden anhänglichsten Freunde, Gutman und Franchomme, die im Zimmer weilten, zweimal zu sich und hatte für jeden ein zärtliches Abschieds- und Segenswort. Auch seine beiden Lieblingsschülerinnen, die Fürstin Marzellina Czartoryska und Elise Gavard, winkte er an sein Sterbebett heran und sagte zu ihnen in überaus herzlichem Tone:

„Vous ferez la musique ensemble, vous penserez à moi et je vous écouterai."

Und als Franchomme voll Ergriffenheit erklärte: „Ja, wir werden Deine Sonate spielen!" entgegnete Chopin:

„O nein, nicht meine. Spielet die wahre Musik von Mozart."

Hierauf wandte er sich an seine Schwester und bat sie, alle seine nicht herausgegebenen, minderwertigen Kompositionen zu verbrennen.

„Ich bin es dem Publikum schuldig", sagte er, „und auch mir selbst, daß nur gute Sachen veröffentlicht werden. Ich habe zeit meines Lebens daran festgehalten und will dies auch jetzt tun." [1])

---

[1]) Diese Version führt Graf Tarnowski, höchstwahrscheinlich auf Grund von Mitteilungen der Fürstin Czartoryska, an. Niecks hingegen schreibt, gestützt auf die ihm von Franchomme gemachten Angaben, darüber wie folgt: „Pleyel fragte Chopin, was mit dessen Manuskripten geschehen solle und erhielt die Antwort: Man darf sie unter meine Freunde verteilen, keines soll jedoch publiziert und die Fragmente sollen vernichtet werden." Eine Bestätigung der Angaben des in diesem Falle gut informierten Franchomme bildet der folgende, im Jahre 1853 an Frau Jendrzejewicz gerichtete Brief Camille Pleyels: „Meine Erinnerungen stimmen mit den so wohlbegründeten Motiven der Fürstin Czartoryska darin überein, Sie, Madame, davon abzuhalten, Ihre Erlaubnis zu irgend welchen posthumen Publikationen der Werke ihres so teuren und unvergeßlichen Bruders zu erteilen. Ich bestätige es, daß er wiederholt und namentlich einige Tage bevor er uns durch den Tod entrissen wurde, mir gegenüber darauf drang, ich solle mich bestreben, jegliche Publikation seiner nachgelassenen Werke und Fragmente nach Kräften zu verhindern. Eine Ihrerseits

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es war dies eine jener letzten Anordnungen, die der Tondichter bei vollkommenem Bewußtsein und mit größter Ruhe teils seiner Schwester, teils der Fürstin Czartoryska oder anderen vertrauten Freunden gegenüber traf.

Da er als freiwilliger Emigrant nicht in Warschau auf dem Powazki-Friedhofe neben seiner Schwester beigesetzt werden konnte, wünschte er auf dem *Père Lachaise* neben Bellini begraben zu werden, dessen Musik er aufrichtig bewunderte, und mit dem er in Paris intim befreundet gewesen war. Überdies verlangte Chopin noch Eins: wenn er auch in der Fremde sterben mußte, so gehörte sein Herz doch ausschließlich seinem Vaterlande, seiner Vaterstadt, weshalb er denn auch wünschte, daß sein Herz der Stadt Warschau als dauerndes Eigentum übergeben und in einer der dortigen Kirchen aufbewahrt werde.[1])

„Ich weiß," sagte er zu seiner Schwester, „daß Paszkiewicz Euch nicht erlauben wird, mich nach Warschau zu überführen, so nehmet denn wenigstens mein Herz dorthin mit."

Bei der Trauerfeier, wenn der Sarg in der Kirche aufgestellt sei, solle man Mozarts Requiem zur Aufführung bringen, beim Versenken des Sarges in die Gruft aber das Häuflein polnischer Erde auf den Deckel streuen, das ihm vor seiner Abreise aus Warschau von Freunden und Jugendgenossen überreicht worden war. Alle im Schreibtisch befindlichen Papiere solle man verbrennen.

Gegen Abend trat eine Verschlimmerung ein. Es war dies der Anfang vom Ende. Während der am Bette stehende Geistliche Jalowiecki das Gebet für die Sterbenden sprach, lag Chopin mit kraftlos auf den Arm des ihn stützenden Gutman gesenktem Haupt, vom trüben Schein der Weihkerzen beleuchtet, regungslos da. Den knieend Gebete verrichtenden Anwesenden schien es, daß er schlafe und nicht wisse, was um ihn vorgehe. Es zeigte sich jedoch, daß er aufmerksam zugehört hatte, denn er öffnete, als der Geistliche das Gebet beendet hatte, die Augen weit und sagte deutlich: „Amen!"

Als ihm dann P. Jalowiecki das Kreuz zum Kusse hinreichte, lispelte der Sterbende:

„Ich bin am Quell des Glückes!"

Um 11 Uhr Nachts erschien Dr. Cruveiller. Als Chopin ihn erblickte, wandte er sich zu ihm und sagte:

„Ne vous fatiguez pas, Monsieur, je vous débarasserai bientôt."

---

erteilte Sanktion zu einer solchen Veröffentlichung wäre demnach ein Vergehen gegen den heiligen Willen des Sterbenden, einen Willen, der mit Entschiedenheit zum Ausdruck gebracht worden ist."

[1]) Siehe die Bilderbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dr. Cruveiller versuchte nun, ans Bett herantretend, die Hand Chopin's zu ergreifen, um den Puls zu prüfen. Der Tondichter zog sie jedoch zurück und schloß die Augen. Nach einer Weile verfiel er in einen unruhigen Schlaf, aus dem er erst nach Mitternacht erwachte.

Wie während der ganzen Krankheit, so beschäftigte ihn auch in seinen letzten Stunden unausgesetzt der Gedanke an seine Mutter, der ihm das Herz zerriß. Denn er war sich dessen bewußt, welch' furchtbaren Schlag sein Tod für seine Mutter bedeuten werde. Ein über das andere Mal entrang sich ihm denn auch, so oft er zu sich kam, der Aufschrei:

„Mutter! Meine arme Mutter!"

Ein neuerlicher Anfall von Husten und Atemnot erschöpfte ihn solchermaßen, daß er, keinen Laut mehr von sich zu geben vermögend, durch Zeichen zu verstehen gab, er wollte etwas niederschreiben. Als man ihm hierauf Papier und Feder hinreichte, schrieb er auf Französisch mit zitternder Hand und kaum leserlichen Buchstaben die folgenden Worte hin, mit denen er seiner Umgebung zu erkennen gab, welche Angst ihn in diesem Augenblicke quälte:

„Wenn ich durch diesen Hustenanfall ersticken sollte, dann beschwöre ich Euch, meinen Körper öffnen zu lassen, damit ich nicht bei lebendigem Leibe begraben werde!" [1])

Gegen 2 Uhr morgens begann das Hinscheiden. Ein neuer Anfall von Atemnot kam, der der letzte sein sollte. Der Sterbende wurde blau im Gesichte, so daß die Anwesenden glaubten, die Qual werde jeden Augenblick ein Ende nehmen. So verfloß eine Stunde. Endlich schienen die Leiden nachgelassen zu haben. Der Atem wurde immer ruhiger, fast so ruhig, daß man glaubte, es sei bereits zu Ende. Da trat Dr. Cruveiller, der zusammen mit einem zweiten Arzt sich vom Bette nicht entfernte, mit einer brennenden Kerze dicht an den Sterbendeu heran und erklärte den Anwesenden, nachdem er Chopin genau besehen, die Sinne und das Gehirn des Tondichters hätten bereits zu funktionieren aufgehört.

Aber er hatte sich auch diesmal geirrt. Denn als er an Chopin die Frage richtete, ob er leide, erhielt er die kurze, aber treffende Antwort: „*Plus.*"

Das war das letzte Wort, das man aus dem Munde des großen Meisters vernahm. Denn nicht ganz eine Stunde später, zwischen 3 und 4 Uhr morgens, gab Chopin seinen Geist auf.

Als man sich überzeugt hatte, daß er nicht mehr lebe, öffnete man die Türen des Sterbegemaches, um den in den Nebenzimmern Versammelten den Abschied von den noch nicht erstarrten Überresten des Meisters zu

---

[1]) Siehe die Bilderbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ermöglichen, der mit nicht ganz geschlossenen Augen und wirrem Haare dalag, und im Gesichte nichts mehr von jenem schmerzlichen Zuge hatte, den das Leiden ihm noch vor einer Weile aufgedrückt.

Unter den Personen, die in dieser Nacht im Sterbezimmer Chopin's weilten, befand sich auch der Maler Taddäus Kwiatkowski, der mit dem Tondichter intim befreundet gewesen war und ihn namentlich in den letzten Jahren oft porträtiert hatte. Als er nun das ihm so wohlvertraute Antlitz des Freundes, das er immer voll Bewunderung zu betrachten pflegte, auf dem Sterbebette beobachtete, beschloß er, die geliebten Züge noch einmal wiederzugeben. Zu diesem Behufe wartete er, bis es Tag geworden war und ging dann unverzüglich ans Werk, „für das die Tränen des Schmerzes kein geringes Hindernis bildeten". Er nahm alle Kraft zusammen, um dieses Totenbild zur besten Ausführung zu bringen und hat sein Ziel auch erreicht. Denn das von ihm an jenem Morgen vollendete Aquarell stellt zweifellos sein Meisterwerk dar.[1])

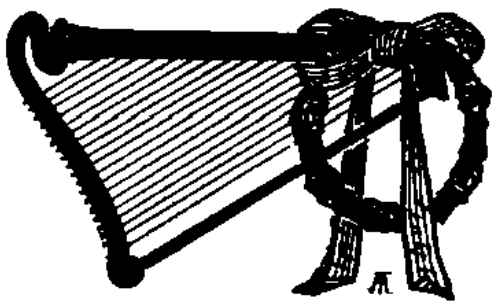
Nachdem er mit dem Bilde fertig geworden war, nahm der Schwiegersohn der Sand, der Bildhauer Clesinger, die Totenmaske[2]) ab.

Dann kam die Reihe an die Ärzte, die nach der Feststellung des Todes die Obduktion vornahmen, worauf sie das Herz des Tondichters, das seinem Wunsche gemäß nach Warschau gebracht werden sollte, entfernten und die Leiche einbalsamierten.

Gegen Mittag, als die irdische Hülle des Meisters bereits in den Sarg gebettet worden war, begannen die Verehrer Chopin's, seine Schüler und Schülerinnen, denen seine Vorliebe für Blumen, namentlich für Veilchen bekannt war, soviel davon zusammenzutragen, daß der Salon, in dem die Leiche aufgebahrt war, sich binnen kurzem in einen Blumenhain verwandelte. . . .

---

[1]) [2]) Siehe die Bilderbeilagen dieses Heftes.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHOPIN UND WAGNER

von Bernard Scharlitt-Wien

Wie groß auch der Abstand ist, der den zartbesaiteten, weltentrückten Sänger der Notturnen von dem himmelstürmenden, weltumstürzenden Bayreuther Wort- und Tontitanen scheidet, so besteht dennoch zwischen diesen beiden Tonschöpfern nicht nur eine auffallende Ähnlichkeit inbezug auf die psychische Struktur sowie eine hieraus sich ergebende Wahlverwandtschaft des Gefühlslebens, sondern auch eine bis in die tiefsten Wurzeln der musikschöpferischen Beanlagung reichende und demzufolge in der Tonsprache Beider zum Vorschein gelangende Affinität, die ihnen denn auch in der Geschichte der Tonkunst analoge Stellungen zuweist.

Wir sagen ausdrücklich: in der Geschichte der Tonkunst. Denn die einzigartige Stellung, die Richard Wagner in der Kultur- und Kunstgeschichte der Menschheit einnimmt, kommt selbstredend für unsere Ausführungen nicht in Betracht.

Wir wollen nun versuchen, in das Wesen der beiden Meister einzudringen, um sodann nachzuweisen, wie die ähnlich zusammengesetzten psychischen Untergründe einerseits eine gleichgeartete Empfindungsweise zur Folge hatten, andererseits aber zur Schaffung einer dieser gleichgearteten Gefühlsweise als Ausdrucksmittel dienenden neuen Tonsprache führten, die als solche eben eine neue Entwickelungsstufe der Musik darstellt.

Wenn wir die aus der Lebensgeschichte der beiden Tondichter bekannten, ihr Wesen betreffenden Einzelheiten uns vor Augen führen, so werden wir sowohl bei Chopin wie bei Wagner als das bezeichnende Merkmal ihrer psychischen Beschaffenheit eine Reizsamkeit finden, wie sie in solch außerordentlichem Maße selbst bei hochentwickelten Künstlernaturen bis dahin noch nicht vorgekommen war. Und zwar äußert sich diese bei Beiden vor allem in dem ihnen wohlbewußten schnellen und starken Wechsel in den Extremen der Stimmungen.

Die den Grundzug ihrer Wesen bildende düstere Schwermut pflegt ganz unvermittelt in eine oft derbe Ausgelassenheit umzuschlagen, die bei Wagner in dem „Sich-auf-den-Kopf-stellen“ und „Sächseln“, bei Chopin in dem verblüffenden Nachahmen der Stimmen seiner Bekannten, sowie in dem zum Ergötzen seiner Landsleute wiedergegebenen Krakauer Dialekte ihre Auslösung findet. Besonders bezeichnend für diese Reizsamkeit ist ferner das bei beiden Meistern geradezu beispiellos hoch entwickelte Mitleid, von welchem Gefühle Wagner sich selbst wiederholt Rechenschaft gibt, und von dem auch Chopin's nahe Freunde nicht genug zu erzählen wissen. Ebenso charakteristisch ist aber auch die den Gegensatz zu dieser Hyperästhesie des Mitgefühls bildende, gleichfalls ungewöhnlich hochgradige Antipathie, die in Chopin, wie in Wagner bei ersten Begegnungen sich zu regen pflegte. In der markantesten Weise äußert sich jedoch die den Grundakkord ihrer Seelen bildende Reizsamkeit in dem Liebesleben beider Tondichter. Die Musikgeschichte kennt keine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

anderen Beispiele für eine so tiefgreifende Wirkung geliebter Frauen auf die ganze Künstlerpersönlichkeit, wie sie bei Wagner durch Mathilde Wesendonk, bei Chopin durch die George Sand ausgeübt worden ist.

Nicht minder aber sehen wir diese Reizsamkeit in der Lebens- und Schaffensart Wagners und Chopin's zutage treten. Beide legen, im Gegensatz zu der seit jeher das Kriterium des Genies gewesenen Vernachlässigung des Äußern, ein schier unbegreiflich großes Gewicht auf die Eleganz der Kleidung, sowie auf die Ausstattung der Wohnräumlichkeiten, mit einem Wort auf Alltagsdinge, von denen man glauben sollte, daß sie für so hochgeartete Menschen keine Bedeutung haben können. Wagners seidenen Schlafröcken, feinen Wandtapeten und kostbaren Vorhängen stehen Chopin's weiße Handschuhe, niemals gut genug genähte Anzüge, die perlgraue Tapete des Arbeitszimmers, sowie die besondere Vorliebe für feines Tafelgeschirr gegenüber. Bei beiden ergibt sich aus diesen, für sie ein Lebensbedürfnis bildenden Passionen ein stetes Nichtauskommenkönnen mit dem Gelde, eine chronische Geldnot, durch die Wagners Freunde oft genug in Verzweiflung gebracht werden, und die auch Chopin's Vater nicht wenig Sorgen bereitet. Was nun aber das Schaffen beider Meister betrifft, so ist dieses durch die ewige Unzufriedenheit mit dem Niedergeschriebenen und das sich hieraus ergebende Immer-von-Neuem-Feilen gekennzeichnet, worüber wir in den Briefen an die Wesendonk von Wagner selbst Kunde erhalten, während die Sand von tagelangen Korrekturen, die Chopin an seinen Werken vorgenommen habe, berichtet.

Als das Korrelat dieser, eine Grundeigenschaft ihres Wesens ausmachenden Reizsamkeit sehen wir dann sowohl bei Wagner, wie bei Chopin eine zweite zum Vorschein gelangen, die man den Tropismus ihres Schaffens nennen könnte, und die eben die verwandte Wurzel ihrer musikschöpferischen Eigenart, zugleich aber auch die Erklärung der Tatsache bildet, daß beide Tondichter wohl nachgeahmt wurden, niemals jedoch die Häupter einer Schule werden bedeuten können: das Erheben des Ichs und seiner Zustände zum alleinigen und höchsten Maßstabe.

Indem sie nun aber ihre, aus der Grundstruktur ihrer Wesen sich ergebenden überaus sublimen Ich-Zustände in der Sprache der Töne zum Ausdrucke zu bringen bestrebt sind, gelangen beide Tondichter zu dem nämlichen Bedürfnis: der Erweiterung des Sprachvermögens der Tonkunst, der Schaffung eines neuen Vokabulariums gleichsam der Musik, das ihnen die Möglichkeit bietet, für die ganz außerordentliche, ihnen eigentümliche Skala der Empfindungen das entsprechende Ausdrucksmittel zu finden.

So verschieden wohl auch die Wege sind, auf denen jeder von ihnen dazu gelangt, so ist der eigentliche, grundlegende Prozeß im großen Ganzen doch ein gleichgearteter.

Chopin darf in dieser Hinsicht gewissermaßen als der Johannes des Bayreuther Meisters bezeichnet werden. Denn was dieser im Großen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, vollbringt Chopin im Kleinen auf dem Klavier. Nur in bezug auf den Ausdrucksapparat unterscheiden sie sich von einander, nicht aber in der Art und Weise, wie sie sich die neuen musikalischen Sprachformen schaffen und sich ihrer bedienen, um sich verständlich zu machen. Beiden gemeinsam hierin ist vor allem, daß sie die von ihren Vorgängern geschaffenen Formen brechen, um zu den ihnen notwendigen, vor ihnen noch nicht dagewesenen zu gelangen. Ein gleichsam den Blick in das Entwickelungsgesetz der Tonkunst gewährendes Moment in dem Schaffensprozesse Beider ist es vornehmlich, das ihr verwandtes musikschöpferisches

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BÜCHER

1. **Alexander Poliński:** Dzieje Muzyki Polskiej (Geschichte der polnischen Musik). Verlag: Wende & Co., Warschau 1908.

Es ist traurig, aber leider wahr: dieses Werk ist der erste Versuch einer historischen Darstellung des Entwickelungsganges der Musik in Polen! Sucht man nach einer Erklärung für diese schier unbegreifliche Tatsache, so kann sie nur in der geschichtlichen Tragödie des unglücklichen Landes gefunden werden. Diese ließ lange Zeit weder ein Musikleben, noch das zu diesem im Korrelatverhältnis stehende Musikschrifttum aufkommen und bewirkte in weiterer Folge ein derartiges Verlorengehen des Zusammenhanges mit der Vergangenheit, daß sich in unseren Tagen selbst bei den hervorragendsten Musikern Polens allmählich die Überzeugung ausbilden konnte, es habe bis zu dem Schöpfer der polnischen Oper, Kamieński, überhaupt keine polnische Musik gegeben. Um so bewunderungswürdiger ist daher die Tat des Professors am Warschauer Konservatorium und Musikkritikers des „Kurjer Warszawski", mit der er diese bereits zu einem Dogma erstarrte irrige Ansicht der musikalischen Welt Polens in glänzendster Weise widerlegt hat. Das Verdienst Poliński's wird aber noch durch den Umstand erhöht, daß er sein mit großem Geschick verfaßtes Werk unter fast unüberwindlichen Schwierigkeiten zustandegebracht hat, von denen man einen annähernden Begriff erhält, wenn man erfährt, daß er sein Quellenmaterial sich buchstäblich hinter den Öfen von alten Kantoreien, in alten Klöstern und verschiedenen Privatsammlungen in jahrzehntelanger mühsamer Arbeit zusammensuchen mußte. An der Hand dieser seiner Funde ist es aber Poliński eben gelungen, den unumstößlichen Nachweis dafür zu erbringen, daß die Entwickelung der Tonkunst in Polen im Laufe der Jahrhunderte wohl ein wenig träger, als in anderen europäischen Ländern, im Grunde jedoch nicht weniger organisch, wie in diesen, vor sich gegangen ist. In bezug auf den von ihm zustandegebrachten Liederschatz aus der vorgeschichtlichen Zeit ist Poliński sogar der Ansicht, daß, wenn sich ein musikalischer Schliemann fände, der sich mit diesem Erbe aus grauen Tagen eingehend beschäftigen wollte, er Schätze entdeckte, wie sie mit Ausnahme der Schotten vielleicht kein zweites Volk der Welt aufzuweisen hat.

Von ganz besonderem, allgemein musikgeschichtlichem Interesse ist das der Glanzepoche der polnischen Musik, das ist das 16. Jahrhundert, gewidmete Kapitel, aus dem man mit Staunen erfährt, daß in der alten Königsstadt Krakau um jene Zeit eine ganze Plejade von ausgezeichneten Komponisten lebte, deren Werke in harmonischer und kontrapunktischer Hinsicht den Schöpfungen der berühmtesten Koryphäen der damaligen Musikwelt nicht nur nicht nachstanden, sondern sie in bezug auf melodischen Reichtum und Originalität sogar übertrafen. Daß nun aber dieses „goldene Zeitalter" keineswegs etwa nur ein glücklicher Zufall, vielmehr die organische Weiterentwickelung der vorhergegangenen Epochen gewesen, erhellt schon aus der Tatsache, daß Heinrich Finck, der bekanntlich auf Luther einen so großen Einfluß ausgeübt hat, aus der Krakauer Schule hervorgegangen ist. Was die deutsche protestantische Musik in ihren Uranfängen den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Krakauer Meistern durch Finck zu verdanken hatte, sehen wir sie im Laufe der Zeit mit Zinseszinsen gleichsam an Polen zurückzahlen. Denn wie Poliński darlegt, war der Einfluß der protestantischen Musik auf die polnische Produktion des 16. Jahrhunderts ein gewaltiger. Der hervorragendste polnische Schöpfer protestantischer Musik war Szamotulski, der allerdings auch Lieder und Messen für die katholische Kirche komponierte. Neben ihm zeichnete sich besonders ein Anonymus aus, der nur unter den Buchstaben C. S., mit denen er seine Werke signierte, bekannt ist. Unter den katholischen Meistern dieser Epoche ragen vornehmlich Leopolita, Zieleński und Gomólka hervor, deren vor nicht langer Zeit publizierten Werke durch die Originalität ihrer Harmonie, den Reichtum ihrer Rhythmik und die Meisterschaft ihrer Kontrapunktik in der ganzen Musikwelt Aufsehen erregten. Als den Stammvater der national-polnischen Musik bezeichnet Poliński den letztgenannten der drei Meister, Gomólka, der in bezug auf technische Meisterschaft wohl hinter den ersten zurücksteht, sie jedoch durch das in seinen Werken zum erstenmal erklingende spezifisch polnische Element, das nachmals in Chopin seine höchste Vollendung erreicht hat, überragt. Im 17. Jahrhundert tritt ein merklicher Niedergang der Tonkunst in Polen ein, doch blüht diese gegen das Ende des Zeitalters wieder erstaunlich auf. Der bedeutendste Meister dieser Tage ist Szarzyński, der vor allem dadurch von allgemein musikgeschichtlichem Interesse ist, daß er in seinen Liedern, Arien und Kantaten schon Tonarten benützt, die bei den deutschen Meistern erst im 18. Jahrhundert in Gebrauch kamen.

Mit einem dem Entwickelungsgange der polnischen Oper und ihrem Schöpfer Kamieński gewidmeten Abschnitt gelangt Poliński in die Neuzeit. Der uns zur Verfügung gestellte Raum gestattet uns leider nicht, auf dieses eine Fülle von hochinteressanten, bisher unbekannt gebliebenen Details enthaltende Schlußkapitel des näheren einzugehen. Wir beschränken uns daher auf die Bemerkung, daß der Verfasser auch hier die gleiche Gründlichkeit wie in den vorhergegangenen Abschnitten seines in jeder Hinsicht vortrefflichen Werkes bekundet und wollen zum Schlusse nur noch auf einige in der nächsten Auflage leicht zu behebende Mängel hinweisen, wie z. B. die Außerachtlassung der polnischen Gesangskoryphäen, das Mitzählen Godowsky's, der unseres guten Wissens sich niemals zum Polentum bekannt hat, unter die polnischen Meister des Klaviers, oder die Nichterwähnung des berühmtesten polnischen Geigers der Jetztzeit, Bronislaw Huberman, usw. Bernard Scharlitt

MUSIKALIEN

2. **Frédéric Chopin**: Trauermarsch aus op. 35, für Orchester instrumentiert von Henry J. Wood. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

An Orchesterbearbeitungen von Chopin's populärstem Tonstück fehlt es gewiß nicht. Daß die vorliegende Ausgabe nicht zu den alltäglichen „Arrangements" gehört, zeigt schon die anspruchsvolle Orchesterbesetzung: Pikkolo, 3 Fl., 3 Ob., 1 Engl. H., 3 Kl., 1 Bkl., 3 Fag., 1 Cfg. (ad lib.), 6 Hörner (5. u. 6. ad lib.), 3 Trp., 4 Pos., 1 Tb., 5 Pauken (2 Spieler), kl. Trommel, Becken, gr. Trommel, Tamtam, Orgel (ad lib.), 2 Harfen, Streichinstrumente. Wood hält sich, abgesehen von einigen Kleinigkeiten und vier hinzukomponierten Anfangs- und Schlußtakten, getreu an das Original. Aus praktischen Gründen wählte er h-moll statt b-moll, was ihm vielleicht mancher auf die „Charakteristik der Tonarten" schwörende Musiker übelnehmen wird; ich selbst bin jedoch der Ansicht, daß durch die (nach Berlioz' Auffassung „sehr hellklingende, wilde, rauhe, unheimliche, heftige") h-moll Tonart Chopin's Komposition keine nennenswerte Einbuße erleidet. Jedenfalls wird der „Trauermarsch" in dieser geschickten Bearbeitung und klangvollen Gestaltung stets einen tiefen Eindruck machen. Franz Dubitzky

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

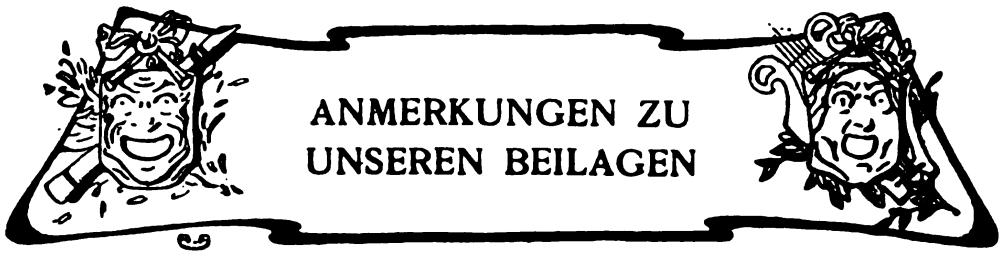
BERLIN: Königliches Opernhaus. Als Ereignis von weithinragender Bedeutung, als Glanzleistung szenischer Kunst schon wochenlang vorher erörtert und kommentiert, hinterließ die Erstaufführung des „Sardanapal" in der Königlichen Oper allgemeine Enttäuschung, die umso größer war, als absolut gar nichts geboten wurde, was die vielen einleitenden Diskussionen, Zeitungsartikel usw. auch nur einigermaßen gerechtfertigt hätte. Wir stehen hier vor einem jener unbegreiflichen Fälle, wo ein maßloser Aufwand von Zeit, Geld und Arbeitskraft an ein Nichts verschwendet und die schönen, reichen Mittel einer unserer ersten Bühnen unkünstlerischen Zwecken zum Opfer gebracht werden. Denn unkünstlerisch im höchsten Grade ist dieses Stück, an dem nicht weniger als ein halbes Dutzend Autoren gearbeitet haben. Unkünstlerisch ist vor allem der Grundgedanke: das Urelement jeder Kunstschöpfung, das Phantastische, auszuscheiden und dafür die trocken und langweilig dozierende Wissenschaft zu setzen. Diese verfehlte Spekulation hat das Schicksal der ganzen „großen historischen Pantomime" besiegelt, und es ist nur zu bedauern, daß trotzdem manche Beurteiler versucht haben, die Sache ernst zu nehmen. Ist es für den feiner empfindenden Zuschauer schon peinlich, mitansehen zu müssen, wie der darstellende Künstler in Momenten höchsten Affektes förmlich nach Worten ringt und sich durch undeutlich hervorgestoßene Zischlaute zu behelfen sucht, weil er nicht reden darf, so erhält ein derartiger Vorgang eine fatale Wendung ins Lächerliche durch die 21 wissenschaftlichen Begleitnoten des Textbuches, in dem jede Bewegung, jedes Bild als garantiert echt angepriesen wird. Mose und die Propheten werden zu Zeugen dafür aufgerufen, und der Eifer des gelehrten Ballet-Reorganisators geht so weit, daß er eifrig darüber diskutiert, ob die Assyrier bei Festgelagen Blumen im Haar trugen oder nicht. Die wissenschaftlichen Verdienste des berühmten Assyriologen Friedrich Delitzsch in Ehren — aber durch die versuchte Umarbeitung des alten Taglionischen Balletes hat er sich in Gebiete verstiegen, denen er im Interesse der Wissenschaft wie der Kunst besser fern geblieben wäre. Daß die Kostüme kostbar waren und für eine Trachtenausstellung gewiß viel Interesse bieten würden, ändert nichts an dem Fiasko der Vorstellung. Dagegen boten die szenischen Bilder, trotz aller Echtheit, wenig Originelles, und der vielfach so gerühmte Scheiterhaufen kann auch nur als bemerkenswertes Kunststück des Beleuchtungstechnikers, keineswegs aber als künstlerisch eindrucksvolles Bild gelten. Der Vollständigkeit wegen seien noch die begleitende Dichtung von Josef Lauff sowie die „unter freier Verwendung historischer Originalmotive[?] und einzelner Teile der Hertelschen Partitur" von Josef Schlar hergestellte Musik erwähnt. Wirklich ... nur der Vollständigkeit wegen .....

Paul Bekker

JOHANNESBURG: Endlich hat auch die „Lustige Witwe" ihren Weg nach Johannesburg gefunden, und allem Anschein nach scheint es ihr hier so gut zu gefallen, daß sie überhaupt nicht mehr von hier weg will. Die Aufführung dieser Operette entspricht den hier gestellten Ansprüchen vollständig, und die in ihr enthaltenen Walzer und Lieder erfreuen sich allgemeiner Beliebtheit. Nun hat die „Merry Widow" auf einige Wochen Abschied genommen; inzwischen hat Herr Tressi einige vorzüglich gelungene Vorstellungen von Gilbert und Sullivan's „The Gondoliers" und Planquette's „Les cloches de Corneville" gegeben. Der Schwung und die Umsicht, mit der sämtliche Aufführungen geleitet wurden, ließen uns vergessen, daß die meisten Mitwirkenden Amateure sind. Die Chöre waren gut. In Vorbereitung ist für die nächsten Wochen „The Emerald Isle", Sullivan's letzte Oper. — Mr. S. Epstein hat die Aufführung von „Faust", „Rigoletto" und „Maritana" in Aussicht gestellt.

J. Seelig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Mit dem Porträt Chopin's nach dem Gemälde von F. Rumpf leiten wir den Bilderteil unseres den 8. Jahrgang eröffnenden Chopin-Heftes ein. Unsere Leser werden sich erinnern, daß die „Musik" schon wiederholt in ihren Kunstbeilagen auf den polnischen Meister Bezug genommen hat; es sei bei dieser Gelegenheit nur auf das wundervolle Gemälde von Delacroix verwiesen, das wir in Heft 8 des 7. Jahrgangs reproduzierten. Weitere Porträts von Chopin werden wir übrigens, wie wir schon heute verraten wollen, dem nächsten Heft beigeben, das auch in textlicher Hinsicht teilweise noch dem Meister gewidmet ist.

Das folgende Blatt zeigt zwei Porträtmedaillons Chopin's, beide im Besitze seiner Familie; über dem einen sind die zwei Lieblingsuhren des Tondichters abgebildet.

Auf dem nächsten Blatt sehen wir Chopin's Geburtshaus in Zelarowa Wola bei Warschau, in dem der Meister am 1. März 1809 das Licht der Welt erblickte.

Daran schließen sich die Porträts seiner Eltern, nach einer Bleistiftzeichnung. Der Vater, Nicolas Chopin, stammte bekanntlich aus Nancy. Er wirkte seit 1812 als Lehrer des Französischen an der Warschauer Artillerieschule. Die Mutter, Justine, war geborene Polin.

Als Proben von Chopin's Hand- und Notenschrift mögen die nächsten drei Blatt dienen: das Faksimile eines Briefes an seine Eltern (für die außerordentliche Liebe, mit der der Tondichter an seinen Eltern hing, findet der Leser in dem Aufsatz von Graf Tarnowski rührende Züge), das Autograph des Liedes „Wunsch" und ein Albumblatt mit seiner Unterschrift.

Auf der Karikatur von Chopin's Hand hat der Meister auch seine eigene Person nicht verschont: der, wie es scheint, die Staffel des Ruhmes eifrig emporklimmende, lockenumwallte Jüngling mit dem charakteristischen Profil soll ihn selber vorstellen!

Über Chopin's Hand, diese „nicht sowohl große, als äußerst biegsame, echte Klavierhand", wie über Chopin's Spiel überhaupt, bitten wir den Leser das auf S. 12 Gesagte nachzulesen.

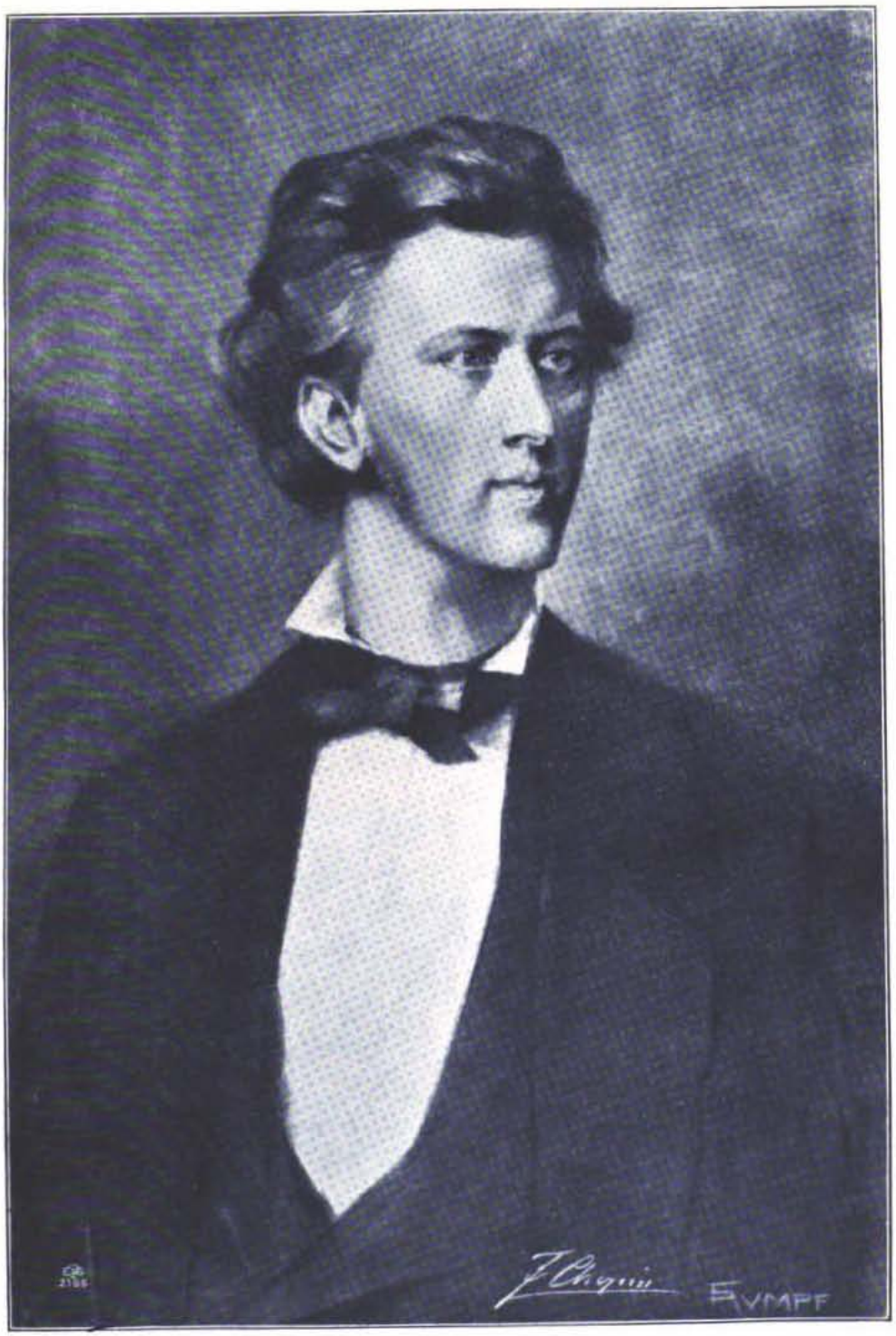
Die folgenden Beilagen stehen in engstem Zusammenhang mit der Arbeit Ferdinand Hösicks im vorliegenden Heft, besonders mit der wahrhaft ergreifenden Darstellung der letzten Stunden des Meisters: Chopin auf dem Sterbebett, nach einem Gemälde im Besitze seiner Familie; Chopin's letzte Worte (vgl. S. 56); Chopin auf dem Totenbett, nach der Bleistiftskizze von Kwiatkowski (S. 57); Chopin's Totenmaske, von Clesinger, dem Schwiegersohn der Sand (S. 57), und endlich das Chopin-Denkmal in der Heiligkreuzkirche in Warschau, darunter Urne mit dem Herzen des Tondichters (S. 55).

Eine besonders wertvolle Gabe bieten wir unseren Lesern mit den diesmaligen Notenbeilagen: zwei unveröffentlichte Polonaisen Chopin's. Die erste, in As-dur, die Bernard Scharlitt zum erstenmal hier mitteilt, hat Chopin im 9. Lebensjahr komponiert; die zweite, in Ges-dur, gleichfalls aus der Frühzeit des Meisters stammend, weist schon alle Merkmale seines Genies auf. Dieses Werk existiert, wie uns Herr A. Poliński, der es uns freundlichst zur Verfügung gestellt hat, mitteilt, nicht im Original, sondern in einer Kopie von der Hand von Chopin's Jugendfreund Oscar Kolberg, dem bekannten Ethnographen und Herausgeber einer 37 Bände starken Sammlung polnischer Volkslieder. Kolberg schrieb, wie in einer Ahnung der späteren Berühmtheit seines Freundes, viele seiner ersten Kompositionen, Klavierstücke und Lieder, ab, die nach des Tondichters Tode herausgegeben worden sind.

Zum Schluß ist es uns eine angenehme Pflicht, den Herren Ferdinand Hösick in Krakau, Alexander Poliński in Warschau und nicht zuletzt unserem geschätzten Mitarbeiter Dr. Bernard Scharlitt in Wien für ihre liebenswürdigen Bemühungen auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank auszusprechen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstr. 107

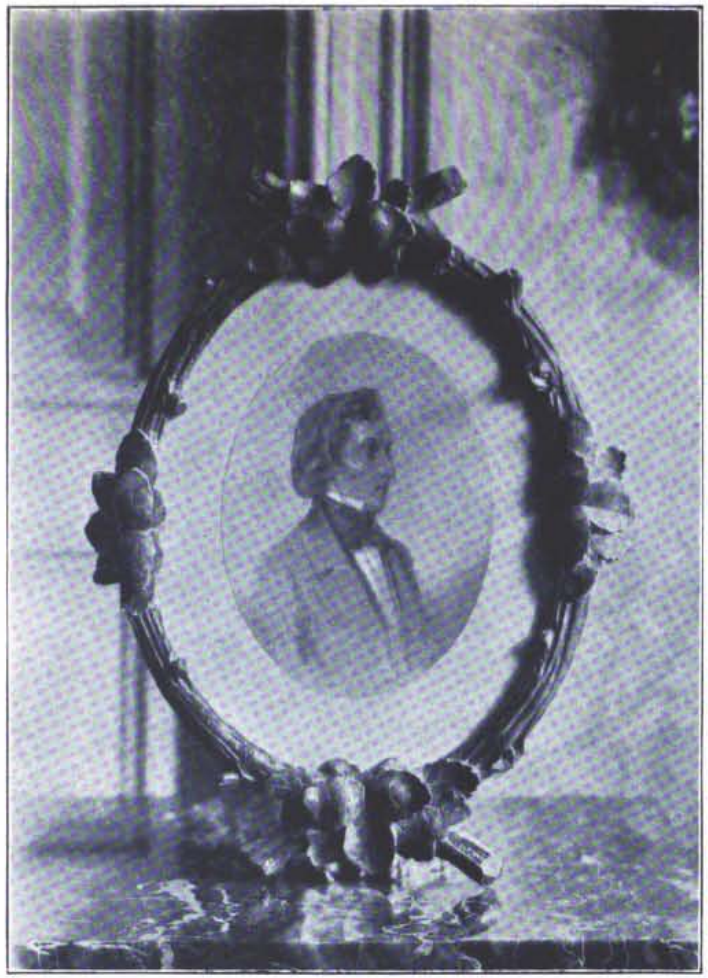
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



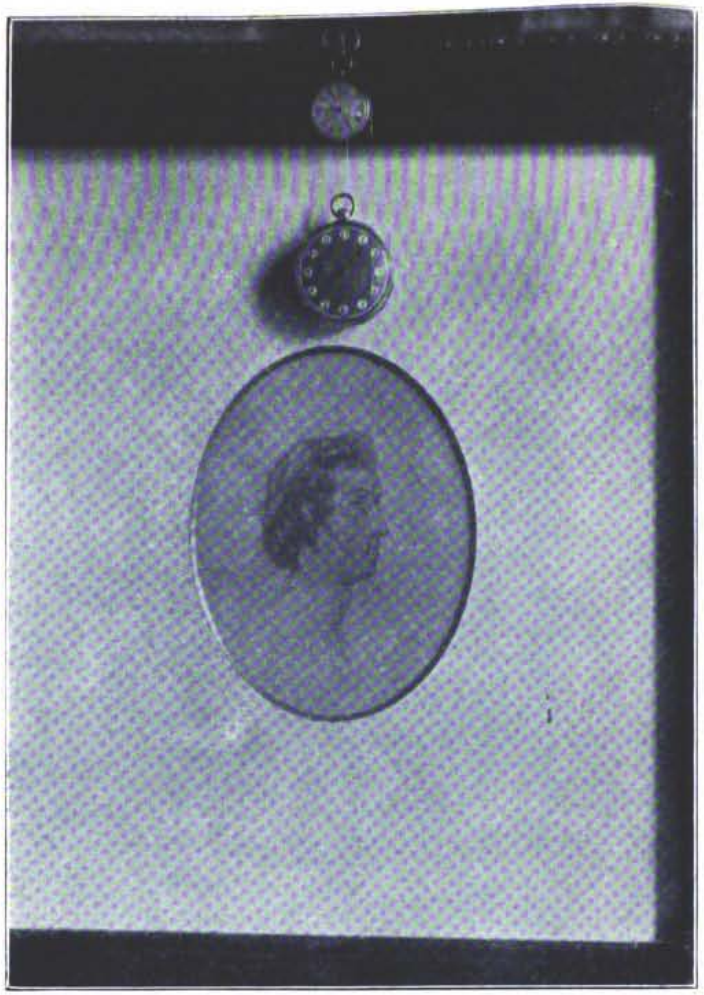
CHOPIN
nach dem Porträt von F. Rumpf

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

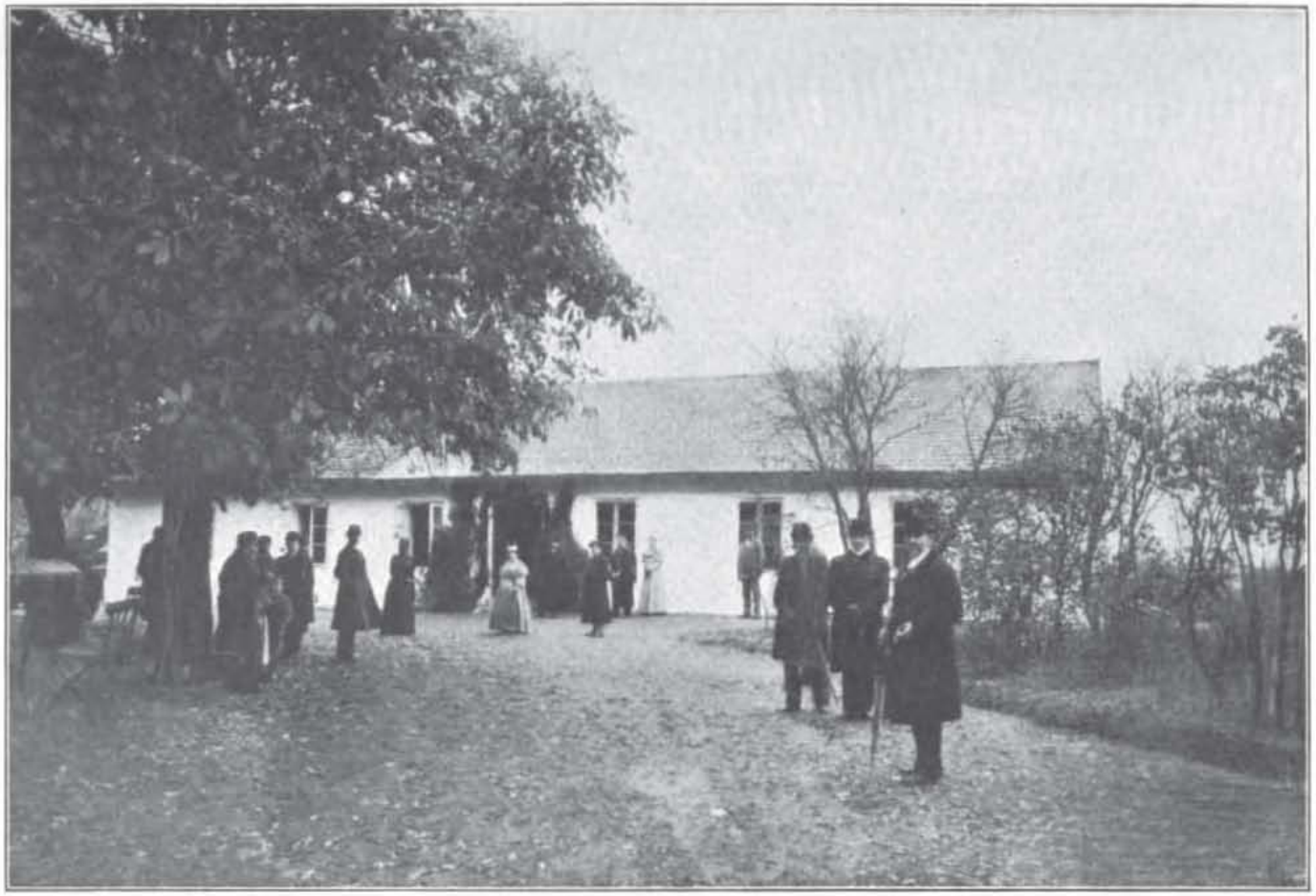
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



PORTRÄTMEDAILLON CHOPINS
IM BESITZE DER FAMILIE



PORTRÄTMEDAILLON VON CHOPIN
nebst seinen 2 Lieblingsuhren
im Besitze der Familie Chopin



CHOPINS GEBURTSHAUS IN ZELAROWA WOLA

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPINS ELTERN
nach einer Bleistiftzeichnung



VIII. 1

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Paris 11 février 1842

Mayaluchanie

Dawno do was nie pisałem, bo to tak
em wiecej się spodziewał żem więcej się nauczy
do pisania nastraszali – i tyle i tyle że zegnam
na mierem się biorący. Jako też dziś pisząc
wam tylko parę słów zabyłem wiadomość
żem żadnego wasz list dostał. Miałem
grypę jak cały świat teraz – i jeszcze
was kłaniam. Dziś piszę to dla tego żem
myślę zajęty moim Koncertem który
ma być 16 tego miesiąca: Przyjaciele moi
przysłali jednego dnia i powiedzieli mi
że muszę dać koncert, że o nic się nie
mam turbować tylko usłysz i sądzić – za
tydzień (a bilety wyszły za 20 dni) jest biletów niema. Publiczność
zapisuje się na drugi – so którym nie będzie



VIII. 1

FAKSIMILE EINES BRIEFES VON CHOPIN AN SEINE ELTERN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

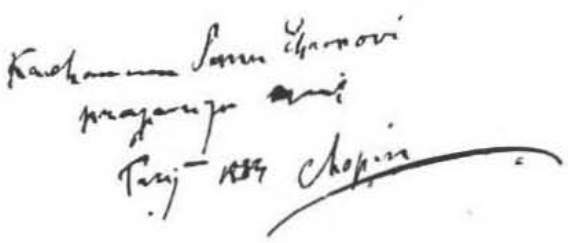


AUTOGRAPH DES LIEDES „WUNSCH“ VON CHOPIN

VIII. 1

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN







ALBUMBLATT VON CHOPIN

VIII. 1

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

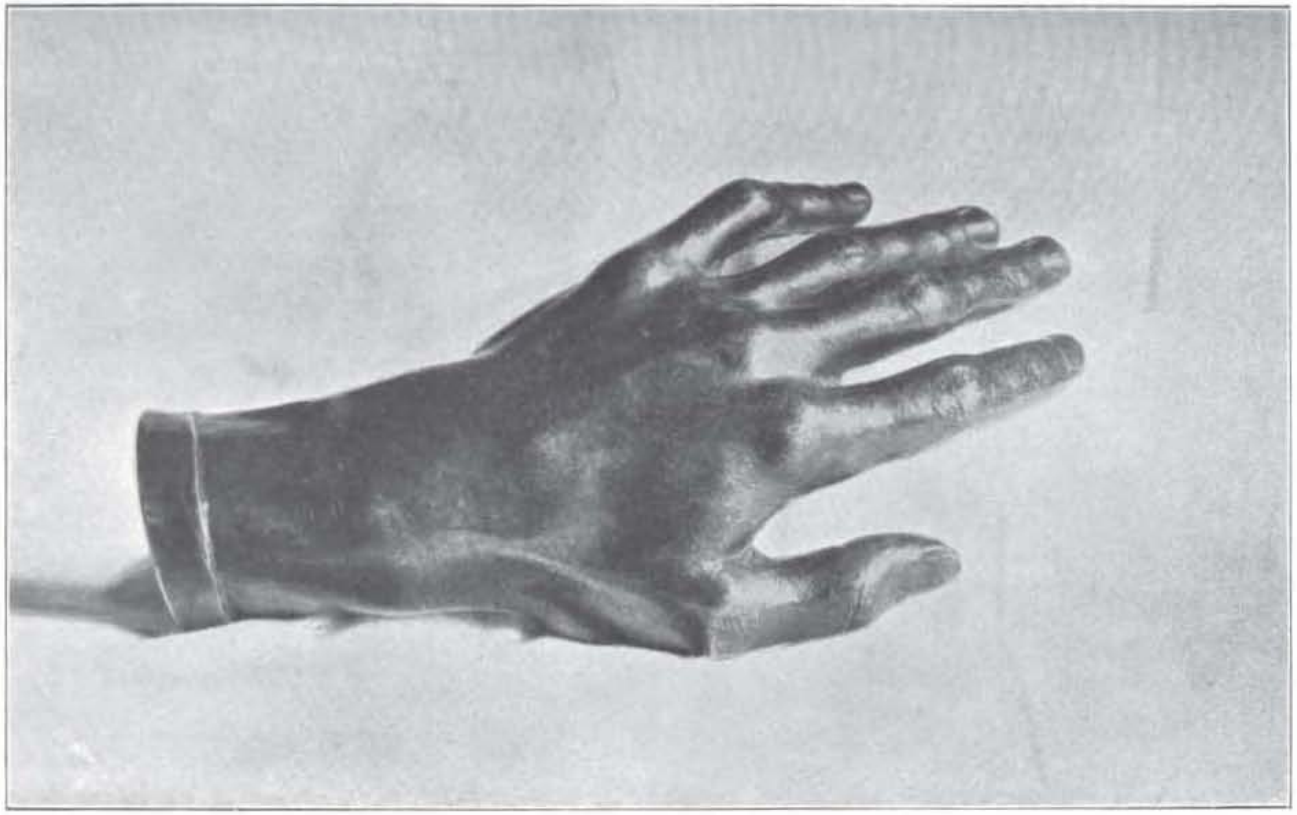




VIII. 1

EINE KARIKATUR
VON CHOPINS HAND

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPINS HAND

VIII. 1

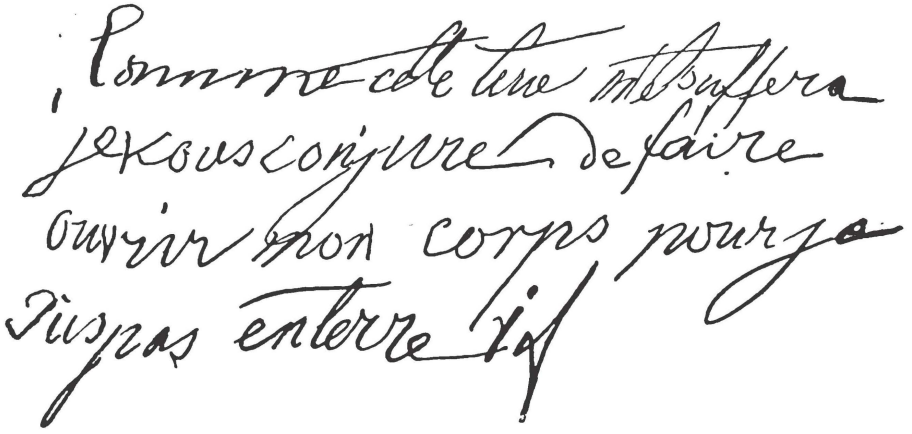
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN AUF DEM STERBEBETT
nach einem Gemälde im Besitz der Familie Chopin

VIII. 1

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





VIII. 1

CHOPINS LETZTE WORTE

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN AUF DEM TOTENBETT
Bleistiftskizze von Kwiatkowski



CHOPINS TOTENMASKE

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 1

DAS CHOPIN-DENKMAL IN DER HEILIGKREUZKIRCHE IN WARSCHAU
darunter Urne mit dem Herzen Chopins mit einer Tafel: „Hier ruht das Herz Fr. Chopins“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zwei
unveröffentlichte Polonaisen

(As-dur und Ges-dur)

für Pianoforte zu zwei Händen

von

FREDERIC CHOPIN

Alle Rechte vorbehalten



VIII 1

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

POLONAISE in AS-DUR

FREDERIC CHOPIN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



TRIO











Polonaise da capo al Fine.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

POLONAISE in GES - DUR

FREDERIC CHOPIN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Zu empfinden, was er sieht, zu geben, was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus.

Max Klinger

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 2

Zweites Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Ferdinand Hösick
Ein angebliches Tagebuch Chopin's

Kurt Mey
Zu Hans von Wolzogens sechszigstem Geburtstag

Herman Roth
Lied und Gedicht

Émile Jaques-Dalcroze
Traditioooon!
Offener Brief an eine Konservatoristin

Wilhelm Altmann
Pablo de Sarasate †

Arthur Prüfer
„Aus Richard Wagners Geisteswelt"
von Hans von Wolzogen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Namen- und Sachregister zum 28. Band der MUSIK
Kunstbeilagen
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

EIN ANGEBLICHES TAGEBUCH CHOPIN'S

von Ferdinand Hösick-Krakau[1])

In der siebenten Nummer der „Neuen Musik-Zeitung", vom 8. Januar 1907, erschien ein Aufsatz unter dem Titel „Friedrich Chopin's Tagebuchblätter, autorisierte Übersetzung von H. Wiesenthal. Eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Adolf Chybinski (München)". An dem zweiten Bande meiner Chopinbiographie arbeitend, machte ich mich mit nicht geringem Interesse an die Lektüre dieser großartigen Entdeckung, wiewohl ich gleich beim Lesen des Untertitels „autorisierte Übersetzung", mit dem Wiesenthal seine Publikation versah, eines unwillkürlichen Lächelns mich nicht zu erwehren vermochte. Denn die Bezeichnung „autorisiert" kann doch nur so aufgefaßt werden, daß der Autor, in diesem Falle Chopin, seine Einwillung erteilt habe, was hier eben doch nicht gut möglich schien. Doch schließlich kann ein derartiger „Lapsus" jedermann passieren. Hier frug es sich vor allem, ob dieses Tagebuch auch den Erwartungen entsprechen werde, die man daran zu knüpfen berechtigt war. Leider war das Gefühl, das ich nach der Lektüre dieser in dem Zeitraume vom Jahre 1837 bis 1848 geschriebenen Tagebuchblätter empfing, ein sehr niederdrückendes. Denn ich hatte mir viel mehr versprochen. Ich erwartete, daß der Inhalt eines Journals, das unter dem Eindrucke von Ereignissen geschrieben war, die, wie die Bekanntschaft mit der George Sand und der Bruch mit ihr, der Aufenthalt auf der Insel Majorka und in Schottland, Wendepunkte im Leben des Notturnensängers bedeuteten, ein überaus interessanter und fesselnder sein werde. Diese in der „autorisierten Übersetzung" Wiesenthals publizierten Blätter waren aber im allgemeinen unbedeutend, schal, nichtsagend, ja geradezu banal. Mit einem Worte durchaus nicht so, wie man es von Chopin erwarten durfte. Offen gestanden, erwartete ich, für meine Person, von Chopin eigentlich noch — viel weniger. Seine Eigenart, seine Schreibfaulheit, namentlich zum Briefeschreiben und zum Schreiben über sich selbst, genau kennend, war ich nicht wenig erstaunt, als ich erfuhr, es sei — in Deutschland obendrein — ein unbekanntes Tagebuch Chopin's aus den Jahren 1837 bis 1848 ans Tageslicht gebracht worden. Noch er-

[1]) Aus dem Manuskript übersetzt von Bernard Scharlitt-Wien.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

staunlicher aber war für mich der Umstand, daß weder die in Warschau lebende Familie des Tondichters, noch auch sonst jemand unter den Chopinkennern in Polen von der Existenz dieses Tagebuches Kenntnis hatte. Alle diese meine Bedenken mußten jedoch angesichts der Tatsache schwinden, daß dieses Tagebuch, von dem man in Polen keine Ahnung hatte, in Deutschland gefunden wurde und nun dank der „autorisierten Übersetzung" Wiesenthals nicht nur zu unserer, sondern auch — wie mich eine Nummer des Pariser „Guide musical" belehrte — zur Kenntnis der Musikkreise in Frankreich gelangte. In der genannten Zeitschrift veröffentlichte nämlich im Oktober dieses Jahres Gaston Knosp einen Artikel unter dem Titel „Le Journal de Chopin", der nichts anderes, als eine französische Übersetzung der „autorisierten Übersetzung" Wiesenthals war, was für mich umsoweniger einem Zweifel unterliegen konnte, als Knosp so „frei" war, auch einen Teil der von Chybinski zu der Publikation Wiesenthals geschriebenen Einleitung „mitzuübersetzen", ohne dessen Erwähnung zu tun.

Doch nun zu den Tagebuchblättern selbst, die wir als „überaus interessante Beiträge zur Lebensbeschreibung Chopin's" (Worte des Herrn Chybinski) der Reihe nach des näheren betrachten wollen. Was uns zunächst an ihnen auffällt, ist, daß sie ohne Ausnahme systematisch datiert und mit dem Namen des Ortes, in dem sie geschrieben worden, versehen sind. Dadurch unterscheiden sie sich grundsätzlich von dem uns bekannten Tagebuche Chopin's aus dem Jahre 1831, in dem der Meister die ihm beschäftigenden Gedanken ordnungslos hinwirft, ohne jemals hinzuzufügen, an welchem Orte dies geschieht. Diese förmliche Buchhaltersystematik, mit der das neu entdeckte Tagebuch Chopin's geführt ist, zeugt somit von einer bei unserem Tondichter, im Gegensatze zu seiner früheren Ordnungslosigkeit, mit den Jahren eingetretenen Ordnungsliebe. Nun wissen aber merkwürdigerweise weder Liszt, der doch Chopin sehr gut kannte, noch auch Niecks, der gerade über die Epoche 1837 bis 1848 sehr gute Informationen hatte, nicht das Geringste von diesem Charakterzuge des Tondichters zu melden. Ein Beweis mehr für die große Wichtigkeit dieses neuen Chopin-Tagebuches in der Übersetzung Wiesenthals, dem wir zunächst also die Bekanntschaft einer bisher unbekannt gebliebenen Eigenschaft Chopin's verdanken. Der Inhalt des ersten, mit „Paris am 6. Oktober 1837" überschriebenen Tagebuchblattes ist folgender: Chopin sitzt zuhause. Draußen regnet es. Chopin langweilt sich und hört nicht nur die monotonen Schläge der Uhr, sondern auch die seines Herzens. Er denkt nicht ohne Mißmut an Fräulein Stirling, die er „Rebekka" nennt, die ihn mit ihrer Liebe quält, ihm dafür aber seine Lieblingsblumen, Veilchen, bringt. Die monotone Melodie des Oktobertages umfängt den

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einsamen, der, angesichts der vor ihm liegenden Veilchen, von seinen ehemaligen Geliebten träumt. Das Wichtigste in diesem Blatte ist jedoch der in Erinnerung an die vor nicht langer Zeit erfolgte Lösung des Verlöbnisses mit Komtesse Marie Wodzinska niedergeschriebene Schlußsatz: „Ich will diese Last nicht länger tragen, will ausruhen, ausruhen an einem weiblichen Herzen." Beim Lesen dieses ersten Blattes hat man die Empfindung, eine wohlbekannte Melodie zu vernehmen. Seine Regenstimmung läßt unwillkürlich an das sogenannte Regenpräludium Des-dur denken, ebenso wie man beim Lesen von den Uhrschlägen an das 17. Präludium As-dur erinnert wird, in dem man deutlich elf Schläge der Uhr vernimmt und das daher auch allgemein das „Präludium mit der elften Stunde" heißt. Was jedoch bei der Lektüre dieses Blattes am meisten auffällt, ist, daß man ein ähnliches „Regenblatt" im II. Bande der Chopin-Biographie von Karasowski auf der 73. Seite unter dem Jahre 1837, und das merkwürdigerweise unmittelbar vor der Schilderung der Szene, wie Chopin mit der Sand bekannt wurde, findet, wo es heißt:

„An einem Regentage befand sich Chopin in einer großen Nervenaufregung, die eine Folge der feuchten Temperatur war, die er niemals vertragen konnte. Während des ganzen Tages ließ sich niemand von seinen Bekannten blicken, vermochte ihn kein Buch zu zerstreuen, kam ihm kein glücklicher musikalischer Gedanke."

Da wir nun aber bestimmt wissen, daß Karasowski diese Tagebuchblätter in der Übersetzung Wiesenthals nicht kannte, muß uns diese merkwürdige Ähnlichkeit doch stutzig machen . . . Noch mehr jedoch frappiert das zweite Blatt, das vier Tage später, ebenfalls in Paris, geschrieben sein soll. Beim Lesen desselben glaubt man unwillkürlich den Verstand verloren zu haben, denn man gelangt zu der wahnsinnigen, des Maupassant'schen „Le Horla" würdigen Annahme, Chopin habe im Jahre 1837 bereits das Buch Karasowski's aus dem Jahre 1884 gekannt. Denn hören wir, was Karasowski im Jahre 1884 schreibt:

„Endlich, als die zehnte Stunde geschlagen hatte, erinnerte er sich des Salons der Gräfin C., die an diesem Tage eine illustre, aus Persönlichkeiten, die sich durch Schönheit, Verstand oder künstlerische Verdienste auszeichneten, bestehende Gesellschaft zu empfangen pflegte. Als er nun die mit Teppichen belegte Treppe hinaufstieg, schien es ihm, als ob ein Schatten hinter ihm schreite und der Duft seiner Lieblingsblumen, der Veilchen, die Luft erfülle. Und es stieg ihm plötzlich die Ahnung auf, daß ihm etwas Ungewöhnliches, Ausserordentliches passieren werde. Nachdem er die Herrin des Hauses begrüßt hatte, sah er sich im Salon um und erblickte neben bekannten auch einige ihm gänzlich fremde Personen. Als sich der Salon dann zu leeren begann und die vertrauliche Konversation den Kreis der nahen Freunde des Hauses immer mehr verengte, setzte sich Chopin, der plötzlich die Lust zum Improvisieren verspürte, ans Klavier. Die Zuhörer hielten den Atem an. In seinen poetischen Visionen versunken, brachte Chopin die Bilder seiner Seele in einem bezaubernden Musikstrome zum Ausdrucke, als er plötzlich

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein am Klavierende lehnendes, unbeweglich gleich einer Marmorstatue ihm gegenüber stehendes Weib erblickte. Ihre schwarzen glühenden Augen in einem Gesicht von fast olivfarbenem Teint schienen ihn zu durchbohren. Chopin fühlte, daß er unter diesem faszinierenden Blicke errötete; sie lächelte unmerklich. Als er sich hierauf erhob und sich hinter eine Gruppe von Kamelien zurückzog, um auszuruhen, vernahm er das Knistern eines Seidenkleides, das Veilchenduft verbreitete, und erblickte dicht neben sich jene Dame, die auf den Arm Liszts sich stützte. Nachdem sie ihm von Liszt vorgestellt worden war, begann sie mit klangvoller Stimme von seinem Spiel, sowie von dem Gegenstande, der das Substrat seiner Improvisationen bildete, zu sprechen. Chopin lauschte ihren schmeichelhaften Worten mit ungewöhnlicher Ergriffenheit. Ihre Geisteskraft und unbeschreiblich poesievolle Ausdrucksweise weckten in ihm die Überzeugung, daß sie die Absichten seiner musikalischen Inspiration in einer Weise erraten und erfaßt hatte, wie dies bis dahin noch bei niemandem der Fall gewesen. Es war dies George Sand. ‚Ich habe die große Celebrität George Sand kennen gelernt', schrieb er einige Tage darauf an seine Eltern, ‚aber ihr unsympathisches Gesicht gefiel mir nicht, sie hat etwas Abstoßendes an sich.'"

Lesen wir nun aber, was Chopin im Jahre 1837 in seinem „Tagebuch" schreibt:

„Das war eine glückliche Eingebung. Ich zog den häßlichen Hausrock aus, und verschwunden war die Langweile. Ein duftendes Bad, feine seidenartige Wäsche und den Gesellschaftsanzug hervorgeholt. Frisch rann mir das Blut durch die Adern, leise Melodieen summten mir in den Ohren, süßen Veilchenduft sog ich ein. Er verfolgte mich, als ich die nassen Straßen passierte, als ich die teppichbelegten Treppen zum Salon der Gräfin Czosnowska hinaufstieg. Meine Seele war froh. Ein Schatten kreuzte meinen Weg, furchtsam blickte ich mich um. Mein Engel führte mich weiter. Dreimal habe ich sie seit dem gesehen. Es ist mir, als wäre es nur ein Tag. Sie sah mir tief in die Augen, während ich spielte — ihre Augen blickten tief in die meinen. Düstere Augen, sonderbare Augen. Sie lehnte am Klavier, und ihre glühenden Blicke trafen mich — die sonderbaren Augen lächelten, das Gesicht war männlich, die Züge breit, fast roh, aber die sonderbaren traurigen Augen — Liszt sah mich einsam sitzen und führte sie zu mir. Blumen um uns herum. Mein Herz war befangen. Sie lobte mein Spiel, sie verstand mich, aber das strenge, traurige, häßliche Gesicht! Zweimal habe ich sie wieder gesehen. In ihrem Salon umgeben von der hohen französischen Aristokratie, einmal allein . . ."

Niemand kann wohl leugnen, daß die Ähnlichkeit hier eine überaus auffallende ist, daß alles, was das Buch Karasowski's enthält, sich auch in den Eintragungen Chopin's vorfindet. Diese Ähnlichkeit ist um so merkwürdiger, als Karasowski ganz gewiß von der Existenz des unbekannten Chopin'schen Tagebuches keine Kenntnis hatte. Doch das beweist nur, daß *les beaux esprits se rencontrent* — selbst nach Ablauf von 47 Jahren, wenn es sich um den *bel esprit* Karasowski's oder vor deren Ablauf, wenn es sich um den *bel esprit* Chopin's handelt. Ebenso-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wenig läßt es sich in Abrede stellen, daß dieses Tagebuchblatt „wichtige Beiträge zur Lebensbeschreibung Chopin's" enthält, unter denen der erste Rang wohl unstreitig der gänzlich unbekannt gebliebenen Tatsache gebührt, daß Chopin in seiner Wohnung ein Badezimmer hatte, was um jene Zeit, die noch keine Wasserleitungen kannte, gewiß etwas ganz Außerordentliches bedeutete. Überdies fallen bei der Lektüre dieser von Chopin wiedergegebenen Eindrücke jenes regnerischen Oktobertages noch die folgenden Umstände auf:

1. Die Art und Weise, in der Chopin hier seine Eindrücke wiedergibt, ist von jener gänzlich verschieden, in der er seine Erlebnisse in Wien und Stuttgart in sein Tagebuch vom Jahre 1831 einträgt.[1])

2. Erstaunt ist man darüber, daß Chopin in seinem Tagebuche die Gräfin Laura Czosnowska ostentativ mit vollem Titel und Namen anführt, während er sie in den Briefen an die Seinigen immer nur kurzweg „Lorchen" nennt.

3. Man gelangt zur Überzeugung, daß denn doch nicht immer *les beaux esprits se rencontrent.* Denn während Karasowski, von der Gräfin C. sprechend, die Gräfin Custine meint (von der die, übrigens falsche, Annahme besteht, daß Chopin in ihrem Salon die George Sand kennen gelernt habe), nennt Chopin ausdrücklich die Gräfin Czosnowska. In diesem Falle hat augenscheinlich der *bel esprit* des Chopinbiographen sich nicht bewährt.

4. Ganz eigentümlich mutet es an, daß Chopin solche nichtssagende Details einträgt, wie, daß er vor dem Besuche der Gräfin Czosnowska ein Bad (ein parfümiertes!) genommen, hierauf die Wäsche, nämlich „feine seidenartige Wäsche" — wie es in der „autorisierten Übersetzung" Wiesenthals heißt — gewechselt und endlich den Frack angelegt habe, wobei man sich wohl noch hinzudenken muß, daß er es nicht verabsäumt habe, auch eine weiße Halsbinde umzulegen. Wenn man Ähnliches in einem Tagebuche Thalbergs lesen würde, könnte man es vielleicht noch glaubwürdig finden, aber bei Chopin kann man es kaum glauben, daß er solchen Kleinigkeiten Beachtung zu schenken imstande gewesen sein soll. Daß er ein Elegant war, wissen wir alle, daß er die Reinlichkeit liebte und daher kein Feind des Bades war, dessen sind wir alle gewiß, aber daß er über dergleichen in seinem Tagebuche schreiben würde, nein, das hätten wir wahrlich von ihm nicht erwartet! Es will dies auch gar nicht mit seiner überaus feinen Natur übereinstimmen, in der so wenig Philisterhaftes war, während dies alles so über alle Maßen philisterhaft ist.

---

[1]) Siehe den Aufsatz des Grafen Tarnowski im Chopin-Heft der „Musik", VIII, 1. (Anmerkg. d. Übers.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

5. Nicht minder philisterhaft ist es, wenn Chopin, über seine zweite Zusammenkunft mit der Sand schreibend, hervorhebt, daß er sie „umgeben von der hohen französischen Aristokratie" sah. Es sieht dies nämlich so aus, als hätte ihm das besonders imponiert, als wäre es für ihn etwas ganz Ungewöhnliches, das mit so großem Nachdruck in seinem Tagebuch verewigt zu werden verdiente. Man vermag es nicht zu glauben, daß Chopin es zuwegebringt, solches niederzuschreiben, er, der von Kindheit an in den höchsten Gesellschaftskreisen verkehrte, er, für den die Aristokratie die gewöhnliche Umgebung bildete, und zwar in Warschau ebenso wie in Paris. Eher würde man erwarten, daß er, die Eindrücke seines ersten Besuches bei der Sand fixierend, ein besonderes Detail ihrer Wohnungseinrichtung hervorhebt — aber „umgeben von der hohen französischen Aristokratie" — nein, diese Wendung würde man Chopin niemals zugemutet haben. — Nun kommen aber noch andere, gegen die Möglichkeit eines Verkehrs der George Sand mit der „hohen französischen Aristokratie" sprechende Argumente. Zunächst die allgemein bekannte radikale, ultrademokratische Gesinnung der berühmten Dichterin, die wohl genügte, um die französische Aristokratie von ihr fern zu halten. Sodann aber ihre Lebensweise, ihr Aposteltum der freien Liebe, die sie in so aufsehenerregender Weise in der Praxis anwandte. Wohl standen nicht wenige Damen der hohen Aristokratie der George Sand in dieser Hinsicht kaum nach, unterschieden sich jedoch von ihr dadurch, daß sie den Schein zu wahren suchten, während die Sand sich darüber hinwegsetzte, was eben genügte, um sie, trotz ihres literarischen Weltruhmes, von dem Verkehre mit der Aristokratie auszuschließen. Endlich ist es eine feststehende Tatsache, daß mit Ausnahme der Gräfin d'Agoult im Salon der Sand keine einzige Aristokratin verkehrt hat. Chopin konnte somit unmöglich im Salon seiner nachmaligen Geliebten „die hohe französische Aristokratie" gesehen haben. Was nun aber diesen „Salon" selbst betrifft, so hat der „autorisierte Übersetzer" des in Rede stehenden Tagebuches sich darunter gewiß herrliche Appartements vorgestellt, da es doch unmöglich ist, die hohe französische Aristokratie zu empfangen, wenn man keine entsprechende Wohnung hat. Demgegenüber sei nun festgestellt, daß die Sand, soweit sie zur fraglichen Zeit in Paris sich aufhielt, eine überaus bescheidene Wohnung in dem in der Rue Lafitte gelegenen „Hôtel de France" innehatte, im Jahre 1836 in einem *Logement meublé* und 1838 sogar *dans une mansarde* in der nämlichen Rue Lafitte wohnte und daher genötigt war, ihre Gäste in der Wohnung ihrer Freundin Madame Marliani in der Rue Grange Batelière No. 7 zu empfangen. Alle diese Momente sind jedoch bedeutungslos im Vergleich zu der keinem Zweifel unterliegenden Tatsache, daß Chopin am 6. oder 10. Oktober 1837 unmöglich zusammen mit Liszt und der

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

George Sand unter einem Dache in Paris sich hat befinden können. Und zwar aus dem einfachen Grunde, weil weder Liszt, noch die Sand im Oktober 1837 in Paris geweilt haben! Denn Liszt lebte damals mit der Gräfin d'Agoult in Bellagio am Comersee, und die Sand in Nohant, welches Domizil sie vom September 1837 bis zum Frühjahr 1838 überhaupt nicht verließ. Man lese hierüber in Lina Ramanns „Franz Liszt als Künstler und Mensch" und in Vladimir Karénine's „George Sand, sa vie et ses œuvres", und man wird uns Recht geben müssen, nicht minder aber auch beipflichten, wenn wir sagen, es erscheine somit ausgeschlossen, daß Chopin in seinem Tagebuche von einem am 6. Oktober 1837 durch Vermittlung Liszt's erfolgten Bekanntwerden mit der Sand sprechen könne.

Das dritte Tagebuchblatt, das im ganzen sieben Zeilen umfaßt, enthält mit Ausnahme von Klagen über den schlechten Gesundheitszustand und der Anerkennung der sorgfältigen Pflege durch die „Sand, die mit ihrem süßen Atem Kühlung" spendete (?!), nichts Interessantes, macht überhaupt den Eindruck, als wenn es dem Album einer „höheren Tochter" entnommen wäre.

Das vierte Blatt hingegen, das am 16. Oktober 1838 auf der Insel Majorka geschrieben sein soll, bringt zunächst ein bisher unbekannt gebliebenes Detail aus dem Lebensgange Chopin's, nämlich die Anwesenheit des Frl. Stirling, „das von Chopin Rebekka genannt wird", auf Majorka. Um es kurz und bündig zu sagen: ich halte es für absolut ausgeschlossen, daß Frl. Stirling im Jahre 1838 Chopin bereits gekannt, geschweige denn nach der Insel Majorka begleitet hat. Denn es ist eine bekannte Tatsache, daß Chopin diese Reise nach dem Süden, wo er mit der Sand den Winter zu verbringen beabsichtigte, im Geheimen unternommen und nur seine intimsten Freunde, Fontana, Matuszynski und Grzymala, in diesen Plan eingeweiht hat. Daß auch Frl. Stirling diesem intimen Kreise angehört habe, ist bisher niemandem bekannt gewesen. Im übrigen weist dieses Blatt, neben auffallenden Ungenauigkeiten in Bezug auf Ort und Zeit, die man Chopin niemals zutrauen würde, eine Schreibweise auf, die von jener seiner allgemein bekannten Briefe aus diesen Majorka-Tagen sich so unterscheidet, wie der Stil einer ungewöhnlichen Individualität von dem einer höheren Tochter. Zum Beweise seien hier einige Stellen aus Briefen, die Chopin um den in Rede stehenden Zeitpunkt von Majorka aus schrieb und die voll guter Laune, Trefflichkeit der Beobachtung und Plastik der Schilderung sind, diesem Tagebuchblatt gegenübergestellt:

„Ich bin in Palma" — heißt es in einem an seinen Freund Fontana gerichteten Schreiben — „unter Palmen, Zedern, Oliven, Orangen, Zitronen, Aloen, Feigen, Granaten usw., mit einem Worte allem dem, was der ‚Jardin des Plantes' der Gnade

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

seiner Öfen verdankt. Der Himmel wie ein Türkis, das Meer wie der Azur, die Berge wie Smaragde. Tagsüber Sonne und daher Wärme, alles trägt Sommeranzüge. Bei Nacht ertönt überall stundenlang der Klang der Gitarre. Große Balkons mit über den Kopf reichenden Weinstöcken. Maurische Bauten. Die Stadt, wie alles hier, sieht nach Afrika aus. Mit einem Worte — ein herrliches Leben!"

Und in einem Briefe vom 29. Dezember schildert Chopin folgendermaßen seine Klosterwohnung:

„Zwischen Fels und Meer, in einem verlassenen, gewaltigen Kloster, kannst Du Dir mich in einer Zelle, deren Türe größer ist, als in Paris die Haustore, unfrisiert, ohne weiße Handschuhe und blaß wie immer vorstellen. Die Zelle hat die Form eines Sarges mit einem hohen, verstaubten Gewölbe. Ein kleines Fenster, vor diesem Orangenbäume, Palmen und Zypressen. Dem Fenster gegenüber, unterhalb einer Filigranrosette im maurischen Stil, steht mein Bett. Daneben ein alter, viereckiger Schreibkasten, der sich kaum benützen läßt, auf ihm ein Bleileuchter (der Luxus ist hier groß!) mit einer kleinen Kerze. Bachs Werke, mein Gekritzel, nicht mir gehöriges Gerümpel — das ist hier meine ganze Habe. Eine Stille — daß man schreien könnte, ohne gehört zu werden. Kurz, ich schreibe an Dich von einer ganz merkwürdigen Stätte aus."

Zum Schlusse eine Schilderung seines Krankheitszustandes in einem Briefe vom 3. Dezember:

„Ich habe in den letzten zwei Wochen wie ein Hund gelitten. Erkältete mich trotz 18 Grad Wärme, blühender Rosen, Orangen, Palmen und Feigen. Drei Ärzte, die berühmtesten der ganzen Insel, wurden zum Konsilium berufen. Der eine beroch das, was ich ausspuckte, der andere beklopfte das, woraus ich spuckte, der dritte betastete und behorchte wie ich spuckte. Der erste sagte, daß ich krepieren werde, der zweite, daß ich krepiere, der dritte, daß ich schon krepiert sei."

Nun vergleiche man insbesondere den in diesem Schreiben zutage tretenden, kaum zu übertreffenden Galgenhumor mit den folgenden elf Zeilen des „Tagebuchblattes" vom 16. November:

„Unsere beiden Seelen sind allein auf dieser Insel im Meer. Nachts liege ich und lausche der Brandung der Wellen. Rebekka Stirling besuchte uns. Sie brachte Veilchen — große englische Veilchen. Ihr Geruch betäubt mich Tag und Nacht in dieser feuchten Klosterzelle. Das Kloster ist kalt und dunkel, der Wind dringt durch alle Fugen, daß die Türen nachts ächzen und stöhnen. Mich friert! Wenn ich huste, fühle ich es im Herzen. Ich liebe das Licht, es flüstert mir süße Melodieen ins Ohr. Ich will nicht sterben! Der Schatten verfolgt mich. Aber das Leben ist stark. Rebekkas Veilchen auf meinem Grab! Ich will nicht sterben!"

Das ist alles, was Chopin in sein Tagebuch über Majorka einzutragen weiß! Welch ein Unterschied zwischen dem Tone dieser hier zitierten Briefe mit ihrem geistsprühenden Stile und diesem schlottrigen, unbeholfen geschriebenen „Tagebuche". Man vermag es kaum zu glauben, daß beides von einem und dem selben Menschen geschrieben sei, namentlich aber, daß eine so überaus interessante Persönlichkeit wie Chopin in ihrem Tagebuche derart uninteressant sein könne.

Beim Lesen des fünften, mit dem Datum „Paris am 14. März 1839"

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

versehenen Blattes, hat man die Empfindung, im Oberstübchen des armen Chopin müsse etwas nicht ganz in Ordnung gewesen sein. Denn anders kann man es sich nicht erklären, wie er am 14. März 1839 bereits in Paris zu weilen und das Wagengerassel auf den Boulevards zu vernehmen wähnen konnte, während es durch seine eigenen Briefe festgestellt ist, daß er am 14. März noch in Marseille sich aufgehalten und von dort erst am 22. Mai nach Paris sich begeben hat. Ebenso befremdend wirkt es, wenn er von einer am 13. März stattgehabten Zusammenkunft mit Heine spricht, der mit ihm wettet, daß er ihn (Chopin) noch um zehn Jahre überleben werde. Heine saß nämlich damals ganz ruhig in Paris, konnte daher also unmöglich mit dem in Marseille weilenden Chopin eine Zusammenkunft haben. Nicht minder unsinnig ist Chopin's unter dem 14. März eingetragene Bemerkung, er habe während seines Aufenthaltes in Marseille den berühmten Sänger Adolphe Nourrit besuchen wollen. Ist es doch eine bekannte Tatsache, daß Nourrit bereits am 7. März sich in Neapel das Leben genommen hatte, von wo aus seine Gebeine nach Marseille gebracht wurden, woselbst, als in der Stadt, in der er seinerzeit die größten Triumpfe erlebt hatte, eine Trauerfeier stattfand, bei der Chopin als Freund des Verstorbenen die Orgel spielte.

Man wird uns wohl zustimmen, wenn wir sagen, daß diese tiefgehenden, unmöglich auszugleichenden Widersprüche nicht etwa auf die Briefe Chopin's und der Sand, deren Authentizität und genaue Datumangabe keinem Zweifel unterliegen, zurückgeführt werden können ... Ergo? ...

Bei den beiden nächsten Blättern fällt zunächst der Umstand auf, daß zwischen deren Niederschriften ein Zeitraum von rund acht Jahren liegt. Beide sind in Nohant geschrieben, das eine am 11. Oktober 1839, das andere aber erst am 3. Mai 1847. Das Leitmotiv dieses Blattes sowie des nächstfolgenden, das vom 1. Juni 1847 datiert ist, bildet die Geldfrage. Sie ist insofern von großem Interesse, als wir hier zur Überzeugung gelangen, Chopin habe sich von der Sand aushalten lassen. Nicht anders läßt sich nämlich die, laut diesem Blatte, unmittelbar nach dem Bruche mit der Sand von Chopin angestimmte Klage über den Geldmangel, unter dem er jetzt leide, erklären.

Es bleibt nunmehr nur noch ein Blatt dieses wertvollen Tagebuches übrig. Gleich das Datum: „Stirling-Schloß, am 16. Juni 1848" muß stutzig machen, weil wir aus den Briefen Chopin's wissen, daß er an dem genannten Tage noch in London weilte, woselbst er bis anfangs August Konzerte gab. Was nun aber dieses „Schloß Stirling" — wie es in der „autorisierten Übersetzung" Wiesenthals heißt — betrifft, so ist

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

es unter einem solchen Namen überhaupt nicht bekannt. Denn das seit langen Zeiten im Besitz der Familie Stirling befindlich gewesene war „Schloß Keir" genannt. Übrigens hat Chopin während seines mehrere Wochen dauernden Aufenthaltes in Schottland auch nicht in diesem Schlosse, sondern auf Schloß „Colder House" bei Edinburgh gewohnt, das Eigentum des Lord Torphichen, eines Schwagers von Miß Stirling, war. Unbegreiflich ist ferner, weshalb Chopin in diesem seinem Tagebuche von seinem Diener „Robert" spricht, während er ihn in seinen Briefen immer „Daniel" nennt. Andererseits besteht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen diesen Briefen und dem Tagebuche. Denn Chopin spricht in einem Briefe an seinen Freund Grzymala davon, daß er von seinem treuen Diener Daniel wie ein Kind auf den Armen in sein Zimmer getragen und dort zu Bette gebracht werde, und auch in diesem Tagebuche ist hiervon die Rede, nur daß der Diener „Robert" genannt wird. Gänzlich neu ist schließlich die in diesem Tagebuchblatte enthaltene Mitteilung, Chopin habe von Schottland aus mit Heine korrespondiert. Wir erfahren nämlich von einem Briefe Heines, in dem dieser Chopin darauf aufmerksam macht, er (Heine) habe seine Wette dennoch gewonnen (d. h. Chopin um 10 Jahre überlebt). Ist man nun auch von diesem brutalen Witz des Dichters nicht sehr erbaut, so verdankt man doch diesem Tagebuchblatte die sowohl den Heine-, als auch den Chopin-Biographen bisher unbekannt gebliebene Tatsache eines Briefwechsels zwischen Heine und Chopin.

Wir glauben durch unsere Ausführungen den Beweis dafür erbracht zu haben, daß diese „Tagebuchblätter Chopin's" keineswegs den Anspruch auf Echtheit zu erheben berechtigt sind und möchten zum Schlusse nur noch bemerken, daß wir sie solange für apokryph halten werden, solange man uns nicht durch Veröffentlichung des Originales, unter Beigabe von Photographieen des Autographs und der Angabe, wo und in wessen Besitze es sich befindet, vom Gegenteil überzeugt hat.

Nachschrift des Übersetzers. Als ich am 28. November 1907 mit der Übersetzung dieses Aufsatzes meines Kollegen fertig geworden war und mich eben anschickte, das Manuskript der Redaktion der „Musik" zu übersenden, erhielt ich die Nummer der „Neuen Musik-Zeitung" vom 21. November 1907, in der der Herausgeber dieser Zeitschrift den verzweifelten Versuch macht, die zur „endgültigen Klärung des Falles führenden Wege zu zeigen". Die von Herrn Kühn vorgebrachten, überaus komplizierten Argumente sind nach meinem Dafürhalten nicht nur darnach angetan, das Gegenteil von dem zu bewirken, was ihre Absicht ist, sondern bestätigen vor allem die Richtigkeit der von Hösick aufgestellten Behauptung. Denn man höre und staune, unter welchen Umständen der Herausgeber der „Neuen Musik-Zeitung" in den Besitz dieses angeblichen Chopin'schen Tagebuches gelangt ist und in welcher Weise er, wie er sich ausdrückt, den „Weg zur endgültigen Klärung dieses Falles

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu zeigen" unternimmt. Eine in Berlin lebende Schriftstellerin in partibus, namens Helene Wiesenthal, bietet der „Neuen Musik-Zeitung" neben anderen Manuskripten auch dieses „Tagebuch Chopin's" an, von dem sie angibt, es sei in einer englischen Zeitschrift ersten Ranges in der Übersetzung einer gewissen Jeanette Lee erschienen, und von ihr (Frau Wiesenthal) ins Deutsche übertragen worden. Da ihm die Sache ein wenig „mysteriös" scheint, verlangt Herr Kühn von Frau Wiesenthal zunächst nähere Angaben über Frau Lee. Frau Wiesenthal erwidert, sie habe bereits mehrere Sachen von Jeanette Lee übersetzt und sei von ihr auch zur Übersetzung des Chopin'schen Tagebuches autorisiert worden. Diese Antwort genügt dem Herausgeber der „Neuen Musik-Zeitung", um seine Bedenken über das „Mysteriöse" an der Sache zu zerstreuen und die Tagebuchblätter in seiner Zeitschrift zu publizieren. Und erst nachdem Otto Leßmann und Moritz Rosenthal in der „Allgemeinen Musik-Zeitung" ihrer Meinung Ausdruck gegeben hatten, diese Tagebuchblätter seien eine Fälschung, wendet sich Herr Kühn an Frau Wiesenthal mit der „nachdrücklichsten Forderung", ihm unter „allen Umständen die sichere Quelle anzugeben", aus der sie das „Tagebuch" bezogen. Aber vergeblich stellt er ihr den „Abdruck und Verlag des Tagebuches, dessen Übersetzung er ihr zusichert, in Aussicht." Frau Wiesenthal ist unerbittlich. Sie kann die Adresse der Jeanette Lee — derselben Frau Lee, von der sie schon vieles übersetzt hat! — unmöglich angeben, weil sie sie ... verloren hat (!) und vermag auch beim besten Willen sich des Namens jener englischen Zeitschrift nicht mehr zu entsinnen, aus der sie die dort in der englischen Übersetzung der Lee publizierten „Tagebuchblätter Chopin's" ins Deutsche übertragen hat! Und das nennt Herr Kühn „einen zur Klärung des Falles führenden Weg".

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZU HANS VON WOLZOGENS SECHSZIGSTEM GEBURTSTAG

von Kurt Mey-Dresden



Der Begriff Wagnerianer hat im Laufe der Jahrzehnte eine verschiedenartige Bedeutung erlangt. Versteht man darunter die Verehrer der Kunst oder meist selbst nur der Musik Richard Wagners, so gehören wohl heutigentags die meisten Gebildeten hierzu und verdienen diesen Namen mit mehr oder weniger Recht. Rechnet man zu den Wagnerianern dagegen nur diejenigen, die mit Wort und Schrift oder auch durch reproduzierende Kunsttaten für die Werke und Ideen des Bayreuther Meisters beruflich oder außerberuflich eintreten, so kommt auch schon eine erstaunliche Menge zusammen (man denke nur an die zahlreichen Wagnersänger, Wagnerdirigenten und Wagnerschriftsteller!). Begreift man aber in dem Worte Wagnerianer nur solche, die sich die Deutung und Erklärung der Kunstwerke und der theoretischen Schriften Richard Wagners, die Verbreitung seiner Kunstlehre, seiner Weltanschauung und seiner Reorganisationsideen zum Beruf selbst erkoren, zur wenn nicht einzigen, doch hauptsächlichen Lebensaufgabe gemacht haben, so gibt es deren nicht allzuviele. Aber diese sind die eigentlichen Pfleger und Förderer der Wagnerkultur, die Träger und Erhalter seiner Ideen außerhalb des Bayreuther Kunstwerkes selbst; sie sind dadurch zugleich die Träger und Förderer des unverfälschten deutschen Idealismus, weshalb sie von dessen Gegnern in der Presse und wohl auch auf Lehrstühlen als sonderbare Schwärmer oder auch Schlimmeres hingestellt, verspottet und verunglimpft werden. Es sind die Unerschrockenen und Zielbewußten, die sich von solchen Angriffen nimmer beirren lassen und mit dem enthusiastischen Mute des freudigen Bekenntnisses ihren Weg gehen. Zu diesen gehören in erster Linie Karl Friedrich Glasenapp und Hans Paul von Wolzogen. Konnten wir jenen im vorigen Jahre an dieser Stelle zum 60. Geburtstage beglückwünschen, so tun wir es heute mit diesem. Aber weniger eine Lebensbeschreibung als vielmehr eine Darstellung seiner Art und Arbeit soll in diesen Zeilen versucht werden.

Gewiß hat Richard Wagner schon seit Beginn seiner Künstlerschaft begeisterte Verehrer und Freunde, bisweilen sogar wirkliche Anhänger gehabt, und es ist nicht erst nötig, Namen anzuführen, wobei man mindestens bis in die Pariser Lebenszeit zurückgreifen könnte. Aber die meisten sahen in ihm nur einen bedeutenden Opernkomponisten und später einen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

großen Opernreformator. Es waren nicht nur seine direkt musikalischen Schüler (wenn man so sagen darf), die in ihm vorwiegend oder ganz und gar nur den Musiker sahen. Für Leute, die selbst Musiker werden wollten, konnte das ja zunächst genügen oder war doch mindestens die Hauptsache. Aber auch diejenigen, die mit der Feder für die neue Kunst eintraten, erblickten in ihr mehr Zukunftsmusik als das inzwischen verwirklichte Kunstwerk der Zukunft. Es ist niemandem daraus ein Vorwurf zu machen. Richard Wagner ging ja selbst ursprünglich von der Musik, von der Oper aus und erkannte erst an der Entwicklung seiner eigenen Kunst, daß er mehr war als nur Musiker, mehr auch als Dichter im hergebrachten Sinne, nämlich, daß er Gesamtkünstler war, berufen und fähig, die Einzelkünste zu einer neuen Einheit zusammenzufassen. Das erkannten auch seine nahen Freunde nicht sogleich, sondern eigentlich erst, als in Bayreuth das neue Kunstwerk zur Kunsttat geworden war. Pohl und Nohl sind die Hauptvertreter der alten, vorwiegend musikalischen Wagnerianer, als deren letzte Ausläufer wir Tappert und Heintz vielleicht ansehen können. Die neuere Art oder Richtung ging vom Gesamtkunstwerk aus oder leitete auf dieses hin. Sie begnügte sich nicht mit musikalischer Erläuterung und Untersuchung, sondern ging dem Kunstwerk als Dichtung ästhetisch, philosophisch, auch philologisch usw. nach. Außerdem trennte sie den Künstler nicht mehr vom Menschen, und auch nicht mehr das Kunstwerk vom Leben. Die Weltanschauung Richard Wagners wurde zur Grundlage interessanter Untersuchungen und Forschungen gemacht; seine Kunst wurde aus dieser Weltanschauung und diese Weltanschauung aus seinem Kunstwerk abgeleitet. Die Wagnerforschung wurde dadurch auf die Höhe der Wissenschaft gebracht, ohne selbst zur trockenen Wissenschaft zu werden. Denn zum Verständnis von Kunstwerken gehört notwendigerweise Liebe und Begeisterung, also Enthusiasmus. Dieser muß nur so beschaffen sein, daß er die Objektivität nicht vernichtet, sondern sie nur erwärmt, also dem Lichte der Erkenntnis die Wärme des Herzens hinzufügt. Die Begründer und gewissermaßen Apostel dieses neuen, höheren Wagnertums sind nun aber Glasenapp und Wolzogen. Die meisten der neueren sind deren Schüler oder Nacheiferer; und selbst viele ihrer Gegner können nicht leugnen, von ihnen beeinflußt zu sein.

Hans von Wolzogen kam schon früh zu Richard Wagner und seiner Kunst. Für jeden ernsten Wagnerianer ist ein gründliches Vertrautwerden mit Schopenhauers Philosophie und Schriften unerläßlich. Auch der junge Wolzogen, der 1868 sein Studium auf der Berliner Universität (in den Fächern der vergleichenden Sprachwissenschaft, der Mythologie, der Geschichte und der Philosophie) begann, beschäftigte sich sofort sehr energisch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und gründlich mit den Werken und dem Wirken des Mannes, den man den Hausphilosophen der Wagnerianer genannt, und für den Richard Wagner in liebevollster Begeisterung wohl die erfolgreichste und anhaltendste Propaganda gemacht hat — mit Schopenhauer. Wolzogen ist zeitlebens ein treuer Anhänger und Verbreiter Schopenhauers gewesen. Aber erst nach diesem Studium beginnt der Jüngling mit Wagners Kunst vertraut zu werden. Die ersten Aufführungen der „Meistersinger von Nürnberg" in Berlin, 1870, veranlaßten ihn zum ersten Mal, für den Meister die Feder zu ergreifen, dessen hervorragender Jünger er bald werden sollte. Es war der Aufsatz „Zur Kritik der Meistersinger", der Anfang 1871 in dem damals gleichfalls neuen und stets wagnertreuen „Musikalischen Wochenblatt" in Leipzig erschien. Eine weitere Publikation aus seiner Studentenzeit ist die (in Reclams Universalbibliothek erschienene) Übersetzung der Dramen des Aischylos, des Künstlers, den Wagner den größten Dramatiker, zugleich aber auch den letzten eigentlichen Dichter des griechischen Gesamtkunstwerkes genannt hat. Da Wolzogen natürlich auch Richard Wagners Schriften eifrig studierte und sich geistig zu eigen machte, die damals zum ersten Mal, zunächst in neun Bänden, in einer Gesamtausgabe erschienen, so ist wohl als sicher anzunehmen, daß der junge Aischylos-Übersetzer sich der kulturellen Verwandtschaft seines Dichters mit dem einstigen Meister von Bayreuth wohlbewußt war. Klarer traten die Beziehungen zu Wagners Kunst in Wolzogens „Edda"-Übersetzung zutage, weil jene alten Sagen, Götter- und Heldenlieder ja eine der literarischen Hauptquellen zur Dichtung des „Ring des Nibelungen" gewesen waren. Auch diese Übersetzung, die übrigens wieder in Reclams Universalbibliothek erschien, war in Versen geschrieben; die Übertragung ins Deutsche erstreckt sich dabei bis auf die Eigennamen, die mit der Übersetzung zugleich gedeutet werden. So ist diese „Edda" gewissermaßen eine Neudichtung, neben der die verdienstvolle Simrocksche Übersetzung mehr als eine philologisch-treue Übertragung dasteht, obwohl dieser Sprachgewaltige durchaus nicht prosaisch schrieb und sogar selbst zu den Dichtern zählte, wie übrigens Hans von Wolzogen auch, und zwar im echten Sinne!

Wolzogen schrieb nunmehr auch seine erste Schrift über Wagner, nämlich „Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur". Schon aus dem Titel erkennt man, daß hierin Ergebnisse seines Universitätsstudiums und seiner privaten Wagnerstudien zusammenflossen. Richard Wagners Aufmerksamkeit wurde auf den jungen und hochbegabten Verehrer gelenkt; der Meister trat 1874 mit ihm zunächst in schriftlichen Verkehr und suchte seine persönliche Bekanntschaft dadurch, daß er ihn 1875 zu jenen denkwürdigen Vorproben zum „Ring des Nibelungen" nach Bayreuth einlud, welcher Aufforderung Wolzogen mit

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freuden nachkam. Hier lernte er auch Franz Liszt kennen, der ihn näher in die Partitur des gewaltigen Werkes einführte und zur Behandlung der Leitmotive anregte, wodurch er der Urheber sämtlicher Leitfäden und Programmbücher wurde. Wolzogen schrieb 1876 den ersten dieser Leitfäden, zur Einführung in den „Nibelungenring". Vorher gingen nur zwei kleinere Versuche leitmotivischer Erklärungen von Federlein über „Rheingold" und „Walküre" im „Musikalischen Wochenblatt", deren Fortsetzung (über „Siegfried" und „Götterdämmerung") aber schon Wolzogen übernommen hatte. Sein Nibelungen-Leitfaden ist seitdem in vielen Auflagen erschienen und noch heute im Gebrauch, wie seine Leitfäden zu „Parsifal" und zu „Tristan und Isolde". Er bildet die Grundlage oder doch mindestens die Vorlage sämtlicher späterer Leitfäden und Führer, seien es nun gute wie die von Smolian, Pfohl und Chop, oder minderwertige. Diese beruhen alle noch auf Wolzogens Prinzip, das ich ein empirisches nennen möchte; sie haben viele neue Gedanken und Anregungen gebracht; keiner aber hat eigentlich Wolzogens Buch übertroffen. Es ist daher keineswegs überflüssig, über diesen Nibelungenleitfaden mehr als nur ein paar Worte der Erwähnung zu sagen. Ist doch gegenwärtig sogar eine Motivwissenschaft in der Entstehung begriffen, deren akademische Vertreter bisweilen nur zu gern deren Abstammung von Wagnerianern verleugnen möchten. Wir Wagnerianer zählen nämlich bei allen den vielen Leuten von Fach nicht für vollwertig, die über Richard Wagners Kunst um so mehr reden, je weniger sie wirklich davon verstehen!

Als einer der am besten vorbereiteten und am tiefsten eingeweihten Kunstenthusiasten konnte nunmehr Hans von Wolzogen 1876 bei den ersten Bayreuther Bühnenfestspielen dem ersten Zyklus des „Ring des Nibelungen" beiwohnen. Der Meister war damals dem Gedanken näher getreten, ein eigenes Blatt zum Verständnis seines Kunstwerkes und zur Darlegung und Verbreitung seiner Kulturideen zu gründen; hier fanden nun Unterredungen zwischen ihm und dem jungen Wolzogen statt. Nachdem Wagner zuerst an Friedrich Nietzsche gedacht hatte, der damals durch seine herrliche Schrift „Richard Wagner in Bayreuth" seine glühende Verehrung für den später verschmähten Meister an den Tag legte, wurde Hans von Wolzogen als Redakteur der neuen Zeitschrift, der „Bayreuther Blätter", ins Auge gefaßt. Und er wurde es, als diese Blätter 1878 tatsächlich ins Leben traten. Er war ihr Redakteur in den ersten fünf Jahren, als Richard Wagner selbst noch am Leben und ihr eifriger und bedeutsamster Mitarbeiter war (sind doch die meisten seiner Kulturaufsätze, die den zehnten Band seiner „Gesammelten Schriften und Dichtungen" füllen, zuerst in den „Bayreuther Blättern" abgedruckt). Er blieb ihr Redakteur in den folgenden zehn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jahren des großen Kampfes und Sieges der Wagnerkunst, die auf den Tod ihres Schöpfers folgten. Er blieb ihr Redakteur auch, als der offene Kampf entschieden war und nur gegen innere Feinde noch Wacht gehalten werden mußte; ungefähr von 1894 ab, als die „Bayreuther Blätter" von einer Monatsschrift in eine Vierteljahrsschrift umgewandelt wurden. Er ist noch heute nach reichlich dreißig Jahren ihr erster und ihr einziger Redakteur. Und ergreift man einen der Jahrgänge dieser Zeitschrift aus einer ihrer drei Epochen, so wird man keinen Unterschied zwischen ihnen finden können. Derselbe Geist, in dem sie begründet wurde, weht in den ersten Jahren des Kampfes, wie auch in den neuesten Jahrgängen: es ist der Geist Richard Wagners, der Geist deutscher Treue, deutschen Glaubens und deutscher Arbeit, kurz der Geist des deutschen Idealismus! Und so wird diese jedenfalls ganz eigenartige und einzigartige Zeitschrift fortbestehen als ein Blatt, das niemandem Konkurrenz macht, dem aber auch niemand Konkurrenz machen kann, trotz den zahlreichen Berührungspunkten der mannigfaltigsten Geistesinteressen! Und ein Verdienst wollen wir den „Bayreuther Blättern" nicht vergessen: sie haben Schule gemacht! Sie haben die jüngeren Generationen des Wagnerianismus erzogen und herangebildet, teils im Einvernehmen, teils im Kampfe. Gar manche hervorragende Persönlichkeit hat sich in ihren Spalten zuerst vernehmen lassen; und so geschieht es heute noch!

Auch an der Gründung des Patronatsvereines für die Bayreuther Festspiele, die 1876 stattfand, war Hans von Wolzogen auf Richard Wagners Wunsch und aus eigenem Antriebe beteiligt. Ferner wurde schon damals die Gründung einer Stilbildungsschule, die erst nach vielen Jahren ins Leben trat, angeregt; und die erst später erschienene Schrift Wolzogens „Großmeister deutscher Musik" fällt in diese Zeit und war für diese Schule bestimmt, für die der Meister Vorträge über Bach, Mozart, Beethoven und Weber vorgeschlagen hatte. Am 9. Oktober 1879 siedelte Wolzogen ganz nach Bayreuth über, wo er heute noch eine Villa bewohnt auf der Lisztstraße, unweit der Villa Wahnfried und des Sterbehauses Franz Liszts. Er übernahm als einziger die Redaktion der „Bayreuther Blätter", da der zu ihrem zweiten Redakteur ausersehene Richard Pohl, der sich noch als Greis gern den ersten Sturmbock Richard Wagners nannte, nicht nach Bayreuth übersiedeln konnte.

Aus alter und guter deutscher Adelsfamilie stammend, hielt Hans von Wolzogen an den höchsten Idealen dieses Adels unverrückbar fest — am Deutschtum und am Christentum. Er stellt selbst die Verbindung von Christentum und Deutschtum als eines der Hauptziele seines Lebens hin. Vielfache Angriffe hat er sich dafür zugezogen, zumal in den Jahren, da jedermann dem Spott der Presse ausgesetzt war,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der sich offen und treu zum christlichen Glauben bekannte. Wolzogen kannte und kennt diese Feinde ganz genau: sind es doch dieselben, die einst auch Richard Wagner und seine Kunst verfolgten und dann auf seine Familie und auf Bayreuth schmähten! Wolzogen kämpft gegen das Undeutsche mit Ernst und Schärfe, aber stets mit offenem Visier und ehrlichen Waffen. Deshalb wagt man ihn auch schon lange nicht mehr öffentlich anzugreifen; ja, man tut heutzutage an jenen Stellen sogar so, als ob man nie an seinen Verdiensten um die deutsche Kultur, um deutschen Glauben und deutsche Sitte gezweifelt hätte. Mit seinem versöhnlichen Herzen läßt Hans von Wolzogen solche Geister laufen: denn nicht für seine persönlichen Vorteile, sondern nur für den Schutz der höchsten deutschen Ideale streitet er! Wir wollen einige in dieses Gebiet fallende Schriften von ihm nennen. „Die Religion des Mitleidens" ist ein Buch aus dem ersten Parsifaljahre 1882; die Lehren und die Gebote, die uns das Bühnenweihfestspiel ans Herz legt und die Richard Wagner in seinen letzten Aufsätzen entwickelt und predigt, bilden den Inhalt der Schrift. Die aus ihnen redende Weltanschauung findet sich in zwei Dichtungen Hans von Wolzogens wieder: „Der liebe Heiland" und „Der starke Mann". Die letztgenannte ist aus einem Gespräch des Autors mit Heinrich von Stein entsprossen. In gewissem Sinne möchten wir auch das kleine Reclambüchlein „Erinnerungen an Richard Wagner" und die Schrift „Richard Wagner und die Tierwelt. Auch eine Biographie" zu den hierher gehörigen Schriften Wolzogens rechnen, weil darin Richard Wagners große Liebe zu den Tieren recht schön geschildert wird, diese Tierliebe aber eine Hauptforderung jener Religion des Mitleidens ist. — Als zweite Lebensaufgabe bezeichnet Hans von Wolzogen selbst das Eintreten für die Regeneration der Schauspielbühne auf Grund der Volksbühne. Hier ist er einer der ersten Vorkämpfer gewesen. Daß vorläufig noch nicht viel oder doch nur Vereinzeltes oder Vorübergehendes in diesem Sinne erreicht und geschaffen worden ist, ist ganz gewiß nicht Wolzogens Schuld, sondern Schuld der Verrohung, Materialisierung und Entnationalisierung der deutschen, vorzüglich aber der maßgebenden Berliner Bühnen. Hier ist vor allem die Schrift „Die Idealisierung des Theaters" aus dem Jahre 1885 zu nennen; auch Aufsätze kleineren Umfanges und später gedruckte Vorträge gehören hierher, z. B. der aus dem selben Jahre stammende „Vom idealen Publikum". — Ferner kämpft Hans von Wolzogen für Veredelung der Erheiterungskunst, und zwar diesmal nicht nur durch Worte, sondern auch durch Taten. Er ist selbst der Dichter einer ganzen Anzahl von dramatischen Spielen und heiteren Operndichtungen, von denen hier nur die Titel genannt werden sollen: „Das Schloß der Herzen" (nach Flaubert), „Der Meermann" (nach einer nordischen Legende), „Augustin"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(ein Fastnachtsspiel), „Münchhausen“ (ein Schelmenstück) — zu diesen vier Werken hat Hans Sommer die Musik geschrieben —, „Flauto solo“, komponiert von d'Albert, und „Viola d'Amore“. — Mit großem Eifer hat Hans von Wolzogen von je für die Reinhaltung der deutschen Sprache und die Reinigung des deutschen Schreibstiles gar manche Lanze eingelegt, aus eigenem Bedürfnis und zugleich getreu seinen hohen Vorbildern Schopenhauer und Richard Wagner, die bekanntlich in ihren Abhandlungen über dieses Thema die schärfsten Worte gebraucht haben! Schon aus Wolzogens Jugendzeit stammt die höchst eigenartige und prächtige Schrift „Poetische Lautsymbolik“, die allerdings in mehr poetischer Weise von den Schönheiten der deutschen Sprache handelt. Aus dem Jahre 1878 stammt das Buch „Von der Verrottung und Errettung der deutschen Sprache“; 1876 bereits schrieb er über „Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen“. Eine Schrift über deutsche Orthographie gehört auch hierher. — Den Hauptteil seines Lebens und seiner schier unermüdlichen Arbeitskraft widmete er aber dem Kunst- und dem Kulturwerk Richard Wagners, mit dem ja Wolzogens andere Bestrebungen eng und, man möchte fast sagen, sichtbar zusammenhängen. Der Vollständigkeit wegen seien noch die hauptsächlichsten seiner hierher gehörigen Schriften genannt: „Unsere Zeit und unsere Kunst“ ist ein noch in den siebziger Jahren erschienenes Buch, das von Konstantin Frantz' Werk „Föderalismus“ angeregt wurde. „Grundlage und Aufgabe von Bayreuth“, „Patronatsverein“, „Wagners Siegfried“, alle aus den siebziger Jahren. „Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel“, „Was ist Stil?“, „Wagner und deutsche Kultur“, „Wagners Heldengestalten“, „Tristan und Parsifal“, „Wagnerianer“, aus den achtziger Jahren. „Wagnerianer-Spiegel“, 1891; „Wagner-Brevier“, 1903; „Wagner als Dichter“, 1905; „Musikalisch-dramatische Parallelen“, 1906. Zu alledem kommen noch einige dramatische eigene Dichtungen, Übersetzungen Hartmanns von der Aue, des „Beowulf“, verschiedener französischer und englischer Wagnerschriften, eine Biographie seines Vaters usw.; ferner eine Menge Aufsätze, die zum großen Teil in Sammlungen erschienen sind, wie „Von deutscher Kunst“ (1906) und „Aus Richard Wagners Geisteswelt“ (1908). Mit wissenschaftlicher Strenge weiß Hans von Wolzogen eine ganz ihm eigentümliche dichterische Phantasie zu verbinden, die ihn z. B. befähigt, solche außerordentliche Kunsterscheinungen wie E. T. A. Hoffmann klarer und wahrer vor unser geistiges Auge zu zaubern, als es der gewöhnliche Literaturhistoriker oder Biograph vermag. Die „Bayreuther Taschenkalender“ (1885 bis 1894) bringen schöne Beweise für diese originelle Gabe.[1])

[1]) Die Gedichte Hans von Wolzogens werden in Kürze unter dem Titel „Glaube und Leben“ im Verlage Schuster & Loeffler, Berlin, erscheinen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einige biographische Daten dürften für den Leser noch interessant sein. Hans Paul von Wolzogen wurde geboren zu Potsdam am 13. November 1848 als Sohn des preußischen Regierungsbeamten und späteren Großherzoglich mecklenburgischen Hoftheaterintendanten Alfred Freiherrn von Wolzogen, eines Patenkindes Karl Augusts von Weimar. Seine Mutter war eine Tochter des großen Baukünstlers Karl Friedrich Schinkel, der in des Knaben zweitem Lebensjahre starb. Im Schinkelschen Hause, der ehemaligen Königl. Bauakademie und dem späteren Werderschen Gymnasium zu Berlin, verlebte Hans von Wolzogen seine erste Kindheit. Dann besuchte er die Gymnasien von Breslau (1862 bis 1867, Elisabeth-Gymnasium) und Schwerin, wo er 1868 das Abiturium bestand. Von 1868 bis 1870 studierte er in Berlin. 1872 verheiratete er sich und wohnte zunächst fünf Jahre auf dem Lande, auf dem Familiengute Kalbsrieth in Thüringen, bis die in diesen Jahren, wie geschildert, angeknüpften und schnell immer enger gewordenen Beziehungen zu Richard Wagner 1878 endgültig über seine neue Heimat und sein Lebensschicksal entschieden. Er ist Bayreuther geworden, nicht nur Bayreuther Einwohner und Bürger, sondern ein ganz von Bayreuther Geist Erfüllter und Bayreuther Geist Ausstrahlender, der geistige Oberführer der Bayreuther Bewegung, der treueste Vorkämpfer für den Bayreuther Gedanken und Bahnbrecher für die siegreiche Bayreuther Tat, für den strahlenden Glanz der Bayreuther Festspiele. Er ist ein Geistesheld, dem keine feindliche Lebenserfahrung den reinsten und höchsten Idealismus hat rauben können. Äußerlich floß sein Leben bis an die Schwelle des Alters ruhig dahin; seinen inneren Lebensweg können wir nicht erkennen: aber Kampf, Ringen, Enttäuschung und Leiden füllen das Leben aller hervorragenden Persönlichkeiten aus. Und Hans von Wolzogen erscheint uns heute wie ein Jüngling im weißen Haar. Sein schönes, edles Haupt mit den milden, ernsten Augen charakterisiert so recht den deutschen Idealisten. Und als dieser ist er schon seit Jahrzehnten das Vorbild heranwachsender Generationen. Er steht noch rüstig im Schaffen und wacht unermüdlich, daß kein Unwürdiger unter den Gralsrittern weile. „Gralsritter“ — so nannte ihn Siegfried Wagner auf der Widmung seines „Kobold“. Ein Gralsritter ist er, ein Gurnemanz unter den Wagnerianern. Möge er noch viele Jahre als solcher weiter schaffen und die Jüngeren führen und belehren, sie weihen zum Mysterium des heiligen Grals: dann ist uns um seine Ritterschaft nicht bange!

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

LIED UND GEDICHT

von Herman Roth-Leipzig

Hugo Wolfs Liedproduktion hat im letzten Jahrzehnt häufig den Anlaß gegeben zu systematischer Erörterung des Verhältnisses von Text und Komposition, Gedicht und Lied. Meist wurde dabei hervorgehoben, daß Wolf ausschließlich von literarisch wertvoller Poesie zu musikalischem Schaffen angeregt worden sei und auch hierdurch einen entschiedenen Fortschritt darstelle, selbst so bedeutenden Vorläufern gegenüber, wie Schubert, Schumann und — wohl oder übel — Johannes Brahms.

An den aus dieser Beobachtung gezogenen prinzipiellen Schlüssen ist zweifelsohne etwas Richtiges. Allein die Sache liegt doch nicht ganz so einfach, wie sie auf den ersten Blick aussieht. — Der Vorwurf, minderwertige Gedichte komponiert zu haben, trifft nicht nur Schubert, dessen glückselige Naivität gegenüber vieler reichlich mittelmäßiger lyrischer Produktion allerdings notorisch ist, sondern auch Schumann, dessen literarische Bildung seine eigene schriftstellerische Tätigkeit glänzend dokumentiert, und Brahms, der zwar wesentlich Autodidakt, aber mit einer Fähigkeit zu unnachsichtlicher Reflexion ausgestattet war, die alle anderwärts bemerkbaren Nachteile der Selbsterziehung in Vorteile umwandelt.

Außerdem macht eine Unzuträglichkeit stutzig, die sich bei mehr als einem Stück des Wolfschen Oeuvres unleugbar einstellt: dem Text ist nichts anzuhaben; die Komposition strotzt von Einfällen, die sichtlich intuitivem Erfassen der im Texte gegebenen Situation entspringen, — und trotzdem kommt's zu keinem befriedigenden Eindruck, keinem rechten Einklang. Ein eklatanter Fall der „Prometheus"!

Also ist die Güte, der literarische Wert eines Gedichts doch nicht allein maßgebend? Es bedarf feinerer und eindringlicherer Unterscheidungen, um die Faktoren zu bezeichnen, deren Auftreten die Erfüllung des Wortes durch den Ton verlangt, seine völlige Verschmelzbarkeit mit ihm herbeiführt?

Beispiele werden den Sachverhalt klären. Goethes „Wanderers Nachtlied", sicherlich eins der meistkomponierten Stücke unserer Lyrik, mache den Anfang:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der du von dem Himmel bist,
alles Leid und Schmerzen stillest,
den, der doppelt elend ist,
doppelt mit Erquickung füllest,
ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
komm, ach komm in meine Brust!

Ich spreche das Gedicht. Langsam, ausdrucksvoll, mit der scheinbaren Zurückhaltung, der Sparsamkeit im Verbrauch äußerer Mittel, die der (so gleichsam unterirdisch gewordenen) seelischen Erschütterung doppelte Übertragbarkeit und damit mehr als doppelte Durchschlagskraft verbürgt. Trotzdem mangelt etwas. Es fehlt der Empfindung an Dauer und Schwingungsweite, der Skala der Wortklänge, den Satzgliedern an fester Stilisierung. Besonders hartnäckig spottet des nackten Sprechtons die Emphase der letzten beiden Verszeilen, — deren Schlichtheit mit schauspielerischem Aufwande natürlich nicht beizukommen ist —: denn das Metron der vorletzten Verszeile verlangt gebieterisch eine Ausbreitung des Tones, da hier den vier Hebungen der Anfangszeilen nur zwei gegenüberstehn und die dadurch verschuldete Störung der Symmetrie ausgeglichen werden muß.[1]) Auf die selbstverständlichste, ungezwungenste Art werden die Schwierigkeiten beseitigt — durch die Musik, den Gesang. Man wird freilich einwenden, gerade der vorliegende Fall sei trügerisch, die Erinnerung an faktisch vorhandene gelungene musikalische Interpretationen bewirke das Gefühl der Unbefriedigung, von dem das Gedicht — für sich genommen — nun begleitet werde. Doch abgesehen davon, daß die Spitze des Arguments auch dahin gewendet werden kann, daß die vorhandene Komposition mitunter eben erst das Bewußtsein von Mängeln weckt, gibt es Fälle genug, in denen sich ohne solche Nachhilfe die Unerfülltheit eines literarisch fraglos wertvollen Gedichtes aufzeigen läßt, z. B. die Schlußstrophe aus Hebbels Zyklus „Dem Schmerz sein Recht“:

Den bängsten Traum begleitet
ein heimliches Gefühl,
daß alles nichts bedeutet,
und wär uns noch so schwül.

---

[1]) **Dabei ist es bewundernswert, ein wie genaues Gegenbild des seelischen Zustandes der Rhythmus darstellt: die mit der Schwerpunktshäufung in der vorletzten Zeile einsetzende Spannung wird in der letzten Zeile ausgelöst durch den Rückgriff auf das Metron der Anfangszeilen, — das aber infolge der unmittelbar vorangegangenen Anomalie einen neuen Wert und damit eine das Ganze überbietende, es umfassende Bedeutung erhält.**

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Da spielt in unser Weinen
ein Lächeln hold hinein;
Ich aber möchte meinen,
so sollt' es immer sein!

Auch hier reicht offenkundig das Wort nicht aus. Namentlich in den ersten beiden Verszeilen wirkt der Sprechton zu robust, nicht schwebend genug; und der Schluß kommt geradezu in Gefahr, doktrinär zu werden, wenn dem Gefühl nicht die Atemfreiheit zugestanden wird, die es nach dem Sinne des Dichters unweigerlich haben muß. Die Komposition ist also auch hier Notwendigkeit; sie vermag — ganz ähnlich, wie in Goethes Nachtlied — der Empfindung zu der Schwingungsweite zu verhelfen, in der sie sich ausleben kann, zu der Stilisierung, durch die sie der Wirklichkeit so weit enthoben wird, um Ein- und Nachdruck zu erhalten.

Damit ist jedoch nicht alles gesagt. Die Wucht, mit der die Persönlichkeit des Dichters in den beiden bisher zitierten Gedichten die Stimmung umgrenzt, ließ es als verhältnismäßig unwesentlich erscheinen, daß die Musik die poetische Empfindung auch individualisiert und vertieft. Die Liedliteratur kennt aber Beispiele genug, in denen diese Leistung zur Hauptsache wird, aus dem Verschmolzensein von Gedicht und Komposition dem ersteren eine Intensität und Geschlossenheit erwächst, die es als solches nicht besaß, und dem Zusammenwirken beider Künste ein in sich ebenso vollendetes Ganzes entspringt, wie es etwa die gelungene musikalische Ausdeutung des Goetheschen Nachtliedes darstellt.

Es ist die der Musik vor anderen Künsten eigentümliche Synthese, daß sie mit völlig vagem Vorstellungsgehalt eine individuelle Bestimmtheit und Energie der — im realen Leben die Dinge begleitenden — Stimmung verbindet, die in Poesie und bildender Kunst nur einen idealen Grenzfall repräsentiert. Von der Poesie trägt die Musik den Vorstellungsgehalt zu Lehen; ihrerseits vermag sie die Poesie mit Stimmungswerten zu durchsättigen von einer Zartheit und Differenziertheit des Tones, die dieser an sich fremd sind und voraussichtlich — allen Versuchen moderner poetischer Impressionisten zum Trotz — auch bleiben werden. Doch nicht die letzten, subtilsten Verästelungen des Empfindens allein interessieren uns hier, vielmehr auch die, welche anzudeuten die Poesie gleichfalls fähig ist. — Die Fälle, in denen die Musik durch Individualisierung jenseits des ihr schlechterdings unbestreitbar vorbehaltenen Gebietes der Poesie zu Hilfe und dabei ein Gebilde zustande kommt, das in der ihm angemessenen Beschränkung „Gesamtkunstwerk" ist, — diese Fälle sind, wie gesagt, in der besten Literatur häufig genug. Ich verweise nur auf Schuberts Zyklen „Die schöne Müllerin" und „Die Winterreise". Ein gut Teil der Gedichte ist unbedeutend, wenn auch nicht

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

geradezu farblos; was an psychologischer Entwickelung und Steigerung die Musik hier durch seelische Durchdringung und Situationscharakteristik leistet, ist zu bekannt, um erst im Einzelnen nachgezeichnet werden zu müssen. Überdies gehört Wilhelm Müller immerhin noch der Literaturgeschichte an. Anders andere Dichter, denen die Ehre ward, von Schubert interpretiert zu werden. So Mayrhofer, Collin, Rochlitz, Craigher, Hüttenbrenner, Leitner usw. Ich greife ein Beispiel heraus, das sich durch Bekanntheit und Kürze empfiehlt, Collins „Nacht und Träume“ [1]):

Heil'ge Nacht, du sinkest nieder;
niederwallen auch die Träume,
wie dein Mondlicht durch die Räume,
durch der Menschen stille Brust.
Die belauschen sie mit Lust;
rufen, wenn der Tag erwacht:
Kehre wieder, heil'ge Nacht!
holde Träume, kehret wieder!

Das Gedicht ist weder gedankenreich, noch kommt die offenkundig intentionierte Stimmung zu entschiedenem Ausdruck; obendrein empfinde ich es als technischen Mangel, daß die übergreifenden Reime der ersten und letzten Zeile nur für das Auge erkennbar sind; für das normale Ohr sind sie's — ihrer Distanz wegen — jedenfalls nicht. Aber — das Gefühl, so schwach es wirkt, ist echt, wohl klein, doch nicht kleinlich. Damit ist die Möglichkeit gegeben, es über sich selbst hinauszuheben, es zu steigern, zu verinnerlichen. In Schuberts Komposition werden die Verse zu einem weitatmigen Hymnus; ein breiter, melodischer Bogen spannt sich über einen Hintergrund von eigentümlich tiefer Raum- und Farbenwirkung, ganz ungeachtet der Psychologie der Harmonik: wie in der Überleitung aus der vierten in die fünfte Zeile der harmonische Rückgang von H- nach G-dur (natürlich mit einem zarten Diminuendo und Ritenuto zu interpretieren!) die seelische Rückwendung nach innen symbolisiert, das ist ebenso staunenswert einfach, als überzeugend.

Noch lehrreicher als dieses Schubertsche Beispiel sind für uns einige Brahmssche Lieder, — wesentlich deswegen, weil hier der größere Aufwand an Kunstverstand und das stärkere Bedürfnis nach Einzelcharakteristik der Analyse leichteren Zutritt verschaffen. Unter Brahms' Textdichtern spielen die Daumer, Candidus, Lemcke eine ähnliche Rolle wie bei Schubert die Mayrhofer, Collin und Rochlitz. Ich zitiere zunächst Candidus' „Geheimnis“ [2]):

[1]) op. 43, No. 2.
[2]) op. 71, Nr. 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

O Frühlingsabenddämmerung!
O laues, lindes Wehn!
Ihr Blütenbäume, sprecht, was tut
ihr so zusammensteh'n?

Vertraut ihr das Geheimnis euch
von unsrer Liebe süß?
Was flüstert ihr einander zu
von unsrer Liebe süß?

Die Verse sind so, wie sie dastehen, beinahe dilettantisch ungeschickt. In der ersten Strophe stört besonders das unvermittelte Nebeneinander von Ausruf und Frage, in der zweiten die Zeilenwiederholung, die an sich schon matt erscheint, außerdem aber noch durch das mit ihr verbundene Ausbleiben der erwarteten Reimwirkung enttäuscht. Allein die den Versen zugrunde liegende Tendenz ist gesund, hindert also nicht, der Schwächen des Gedichts musikalisch Herr zu werden. Ich glaube kaum, daß man diese Aufgabe vollkommener, selbstverständlicher lösen kann, als Brahms es einerseits durch Ausdeuten der Stimmung, andererseits durch unmerkliches Umbiegen und Erweitern der textlichen Vorlage getan hat. Die Musik überrieselt das Gedicht förmlich mit dem taufeuchten Silberschimmer, umhaucht es mit dem lauen Duft des Frühlingsabends; dabei gibt sie nicht nur die Steigerung der Liebes-, sondern auch den Wandel der Naturstimmung wieder, strebt aus dem engen Bezirk der Dämmerung in die Weite der Nacht hinaus — ähnlich, wie eines der schlackenfreiesten Gedichte Dehmels es ausspricht[1]). Um den textlichen Mängeln abzuhelfen, werden in der ersten Strophe die Ausrufe bewußt isoliert — Brahms macht aus der Not eine Tugend! — und wird der Frage durch Wort- und Satzwiederholung (mit sinnvollem Wechsel der melodischen Linie) ein überzeugenderer, seelischer Rhythmus abgewonnen. Die Zeilenwiederholung der zweiten Strophe, die — einmalig — befremdete, erhält, mehrmals vollzogen, im Verein mit der Melismatik, dem durchgeführten Ritenuto und Diminuendo den Charakter traumverlorener Innigkeit, der, durch den Terzschluß der Singstimme noch einmal bedeutsam hervorgehoben, in dem schwebenden Stringendo des Klaviernachspiels sich leise löst.

Einen weiteren Fall, in dem mit gleichem Feinsinn eine Empfindung aus verhältnismäßig unscheinbarem Keim breiter und voller entwickelt wird, bietet das bekannteste der Candidus-Lieder: „Alte Liebe“ [2]). Es ist nicht nötig, das Gedicht zu zitieren: ich will nur auf einige Momente eingehen, deren Nachweis die bisherigen Beobachtungen ergänzt. Während

---

[1]) **„Wenn die Felder sich verdunkeln,**
fühl' ich, wird mein Auge heller . . .“

[2]) **op. 72, No. 1.**

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Gedicht als Gedicht die Stimmung ungefähr auf der selben Höhe sich halten läßt, wird sie durch die Musik rasch und stetig gehoben, um in vollendetem Ebenmaß zurückzusinken, bereichert um die inneren Energieen des vorangegangenen Aufstiegs. Der Bruch, der im Gedicht auch hier zwischen erster und zweiter Strophe besteht, wird ohne weiteres geheilt durch die Art und Weise, mit der die Komposition die dem gesamten Vorwurf innewohnende seelische Spannung von vornherein hervorbringt. Von einzelnen psychologischen Subtilitäten seien nur die wesentlichsten erwähnt, die wundervoll sprechende Wendung in die Tonart der Subdominantparallele zu Beginn der zweiten und vor allem die Interpretation der Anfangszeilen der dritten Strophe: wie hier das Stocken des vorher gleichmäßig bewegten Rhythmus im Klavierpart:



atemversetzendes Bangen, wie danach die Sekundausweichung:



ein geradezu körperliches Zusammenzucken suggeriert, das bedeutet einen seltenen Grad von Ein- und Durchempfinden. Das einzige, was mir im weiteren Verlauf des Liedes nicht recht einleuchten will, sind die beiden Takte, die zur letzten Doppelzeile überführen; diese beiden Takte reichen meines Erachtens nicht aus, den Umschlag der Gefühlsrichtung ganz zu motivieren: hier hat der Vortrag das Seinige zu tun. Doch ist es durchaus bezeichnend für Brahms' nordische Art, daß ihm das allzu rasche Eindämmen einer erst noch beinahe uferlos flutenden Empfindung so natürlich scheint.

Die Beispiele ließen sich selbstverständlich ohne Mühe stark vermehren. Doch ist wohl alles Prinzipielle, für unsere Erörterung Wesentliche an den bisherigen festzustellen. Ich empfehle im Vorübergehen nur noch einige instruktive Stücke aus Brahms' späterem Schaffen (Daumers „Wir

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wandelten, wir zwei . . .“ op. 96, No. 2, Lemckes „Verrat“ op. 105, No. 5 und desselben „Salamander“ op. 107, No. 2 [1]) dem Studium und fasse zusammen:

Die Komponierbarkeit eines Gedichtes, seine Zugänglichkeit für musikalische Behandlung beruht auf seiner Ergänzungs-Erfüllungsbedürftigkeit. Diese Erfüllungsbedürftigkeit bezeichnet zunächst einen Mangel hinsichtlich der Dauer und Schwingungsweite des Gefühls. Sie steigert sich aber in sehr vielen Fällen bis zu einem Mangel an deutlicher Charakterisiertheit sowohl der Gesamthaltung, wie der einzelnen Stimmungswendungen. Unerläßliche Bedingung ist Aufrichtigkeit der wirksamen dichterischen Tendenz: die Musik soll zwanglos die vom Dichter gegebenen Linien schärfer umreißen, sie mit der Farbe des Lebens ausfüllen können. Dies ist der Wert, auf den gedrungen werden muß, nicht die dem Gedicht als solchem anhaftende literarische Bedeutung.

Zur Erklärung diene, daß, unter diesem Gesichtswinkel angesehen, es z. B. Schumann minder verdacht werden darf, daß er die Kulmann, Pfarrius, von der Neun, als — manchen Heine komponiert hat! Heines Lyrik ist so gut wie immer unaufrichtig, nicht durchweg im Sinne strikter, tatsächlicher Unwahrhaftigkeit, sondern in dem unterbewußter Autosuggestionen über Größe und Kraft des eigenen, lyrisch objektivierten Erlebens, denen ein reflektierendes, nicht ganz gesundes Talent nur zu leicht unterliegt.

Die anfangs aufgeworfene Frage ist damit von der positiven Seite her beantwortet; es handelt sich nun darum, diese Antwort negativ zu begrenzen. Ich greife auf das Beispiel zurück, das die Problemstellung angeregt hat, — den „Prometheus“:

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
mit Wolkendunst
und übe, dem Knaben gleich,
der Disteln köpft,
an Eichen dich und Bergeshöhn!
Mußt mir meine Erde
doch lassen stehn
und meine Hütte, die du nicht gebaut,
und meinen Herd,
um dessen Glut
du mich beneidest . . .

[1]) In diese Reihe gehört mutatis mutandis auch das op. 105, No. 4, Liliencrons „Auf dem Kirchhof“, über dessen Mängel und deren vollkommenen Ausgleich durch die Musik Hugo Riemann schon das zutreffende Urteil gefällt hat (Große Kompositionslehre, Bd. I, S. 293/94).

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auch hier verhilft allein schlichte, eindringliche Deklamation zum richtigen Maßstab für das Urteil. Wer Ohren hat, erkennt aus dem Tempo, das sinngemäßer Vortrag einschlagen muß — die Ritardandi zu Anfang und am Ende des zweiten Satzes mit eingerechnet! —, daß hier der Gesang als Tonentfaltung den Ausbruch nur verzögert, verschleppt, ihn um seine erbarmungslose Schärfe bringt, und ferner, daß in diesem Fall das spezifische Ethos des Sprechtons mit seinen (die Schönheitslinie gelegentlich hart bedrängenden) Unter- und Beiklängen durch Ausdrucksnuancen charakterisiert, die der Gesangston — wie einem jeden gewisse Opernerinnerungen vergegenwärtigen mögen — nur dann erreicht, wenn er sich seiner selbst begibt. Und so steht es in dem ganzen Gedicht mit Ausnahme des letzten Abschnitts:

Hier sitz' ich, forme Menschen
nach meinem Bilde, . . .

Da stellt sich unwillkürlich das Bedürfnis nach einer Unterlage ein, und da — verlangsamt sich auch bei der Deklamation notgedrungen das Zeitmaß. Es ist deshalb gar kein Wunder, daß dieser letzte Abschnitt in Wolfs „Prometheus" der einzige ist, der ohne weiteres überzeugt, in dem die Musik sich dem Text ungekünstelt anschmiegt. — Die Umdeutung des Monologs in einen Dialog ist gewiß ein genialer Einfall; sie allein schafft die Möglichkeit, dem musikalischen Apparat Wolfscher Observanz dem Gedicht gegenüber eine Rolle zu sichern. Aber sie entgeht nicht dem literarischen Odium der Bekanntschaft mit Goethes ursprünglichem, dramatischem Entwurf, der nach meinem Dafürhalten doch nicht bloß aus äußeren Gründen auf die Ausführung hat warten müssen. Denn die künstlerische Absicht — die Gestaltung des Prometheuscharakters — wird durch das selbstherrliche Fürsichsein des Monologes, das, um einem naheliegenden Mißverständnis aus dem Wege zu gehen, auf der Formgebung basiert, so gründlich erreicht, als es überhaupt möglich ist. Wolf zerstört diesen Prometheuscharakter naturgemäß durch seine dialogische Auffassung, ganz abgesehen von der Stimmbehandlung namentlich im ersten Teil seiner Komposition[1]).

Die dramatische Dynamik, das beschleunigte Vortragszeitmaß sind jedoch nicht die einzigen Eigenschaften eines poetischen Vorwurfs, die die Komposition erschweren, wenn nicht geradezu untersagen. Es können auch bei ausgesprochener Empfindungslyrik Mittel der Stilisierung an-

[1]) Wohlgemerkt gilt dies im Ganzen ablehnende Urteil nur vom „Prometheus". „Ganymed" und „Grenzen der Menschheit" dürfen nicht mit einbezogen werden, so verlockend dies scheinbar ist bei dem beständigen Zusammennennen und gewissen äußeren Gleichartigkeiten der drei Gedichte. Vor allem die musikalische Ausdeutung der letzteren ist ein Meisterwerk von fast Beethovenscher Würde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewandt sein, die die musikalische Behandlung zu einem unerfreulichen Zuviel herabdrücken. Daß Fälle dieser Art in unserer neueren Dichtung, und gerade der wertvollen — dabei abstrahiere ich selbstverständlich noch von der Übertragung fremder, romanischer und orientalischer Formen —, immer mehr überhandnehmen, ist eins der reichlichen Zeugnisse für die fortschreitende Differenzierung, um nicht zu sagen: das fortschreitende Spezialistentum innerhalb unserer künstlerischen Kultur. — Dabei wird die Kompetenz der Schwesterkünste eingeschränkt durch Mittelentlehnung, d. h. es werden durch die Sprache einerseits musikalische Wirkungen angestrebt, andererseits plastische oder malerische Vorstellungen herausgearbeitet, an denen Empfindungen sich ankristallisieren, die durch sie sich symbolisieren lassen. Von älteren Dichtern verfolgte musikalische Tendenzen mit besonderem Glück Clemens Brentano, um den man sich seit einiger Zeit wieder mehr zu bekümmern beginnt — aus guten Gründen! Im Bereich moderner Poesie haben wohl einige Gedichte Nietzsches den Vorrang klanglicher Eindringlichkeit[1]). Doch liegt der Pleonasmus, den die Komposition solcher Dichtungen erzeugt, so klar zutage, daß die Gefahr ungebührlicher Einmischung der Musik hier ziemlich gering ist. Anders ist es, wenn das plastische, malerische Interesse in den Vordergrund rückt und die dadurch häufig veranlaßte Sprödigkeit des Klangeffekts auf den Musiker einen Reiz ausüben kann, der demjenigen blutsverwandt zu sein scheint, den faktisch auf den Gesang angelegte Lyrik auslöst.

So ist es z. B. eigentümlich, die doch wohl zumeist verunglückten Versuche zu beobachten, die gemacht worden sind, einen Teil der Lyrik C. F. Meyers für die Musik zu erobern. Stellt einer über die ganze Breite seiner Produktion sich schlechthin auf Bildhaftigkeit ein, so ist er's. Ich zitiere ein mit Recht sehr bekannt gewordenes Gedicht, das meines Wissens in neuester Zeit mehrmals musikalisch angefaßt worden ist: eine vornehm empfundene Komposition Siegmund von Hauseggers liegt mir vor.

Meine eingelegten Ruder triefen,
Tropfen fallen langsam in die Tiefen.

Nichts, das mich verdroß! Nichts, das mich freute!
Niederrinnt ein schmerzenloses Heute!

Unter mir — ach, aus dem Licht verschwunden —
Träumen schon die schönern meiner Stunden.

Aus der blauen Tiefe ruft das Gestern:
Sind im Licht noch manche meiner Schwestern?

[1]) Z. B. der „Bruchstücke" drittes (S. 125 der Gedichte), „Venedig" (S. 127), das zweite und dritte Stück von „Die Sonne sinkt" (S. 159—160), und — wohl das vollendetste! — „Der Herbst" (S. 53).

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Komposition enthält einige sehr feine Wendungen, freilich auch ein paar Bruchstellen. Allein, von diesen ganz abgesehen, macht sich eine zunächst undefinierbare Unzuträglichkeit geltend. Das Gedicht ist von vornherein auf eine Bildwirkung angelegt, die anfangs real vorgestellt, im weiteren Verlaufe so stark symbolisch durchleuchtet wird, daß ihr erster Eindruck sich zwar nicht verwischt, aber doch in gewisser Weise auflöst. Auf diesem Prozeß beruht der eigene Reiz des Gedichts; ihn zu verfolgen und so das ursprünglich sinnlich unmittelbar gegebene Stück Wirklichkeit mit hinaufstilisieren zu helfen, davon wird unsere Phantasie — in der Richtung des inneren Auges — so gut wie ganz in Anspruch genommen. Kommt nun die Musik mit ihrer Tendenz zur Ausbreitung des Empfundenen hinzu, so tritt eine Interessenspaltung ein: die musikalische Stilisierung lenkt von der durch den angedeuteten Prozeß sich vollziehenden poetisch-bildnerischen ab, und umgekehrt; keiner von beiden wird vor der Aufmerksamkeit das Recht, das jeder für sich nicht bestritten werden kann. D. h. der angesichts des Gedichts als solchen zweifellos reine Gesamteindruck wird durch die Kombination vernichtet.

Natürlich ließen sich auch weitere Fälle dieser Art anführen[1]); doch mag es mit dem einen charakteristischen Beispiel sein Bewenden haben.

Ich habe nun die Erörterung nur noch vor einer Mißdeutung zu behüten, die sich leicht einstellen könnte. Es war durchaus nicht meine Absicht, ein Rezept aufzustellen für die Praxis, Vorschriften zu machen darüber, inwiefern ein Gedicht komponierbar sei und inwiefern nicht. Es sollte nur der Blick geschärft werden für die Betrachtung der vorhandenen Literatur. Schönheiten und Mängel in der Erfüllung des Wortes durch den Ton sollen nicht bloß gefühlt, sondern auch begriffen und unter einem sicher feststellbaren Gesichtspunkt der Analyse zugänglich gemacht werden.

Das echte, künstlerische Schaffen geht gerade auf dem berührten Gebiete nicht in unserm Sinne reflektierend vor. Ob ein poetischer Vorwurf durch seine Erfüllungsbedürftigkeit sich der musikalischen Bearbeitung anbietet und auf welche Weise die Musik dies Bedürfnis hebt, dafür ist jedesmal maßgebend die — hier nur innerhalb verhältnismäßig enger Schranken vom Kunstverstand assistierte — ursprüngliche Intuition. — Es ist dabei interessant, zu beobachten, wie verschieden der Grad der Erfüllungsbedürftigkeit eines Gedichtes wirkt. Typen eigentümlich diver-

[1]) Störungen, wie die konstatierte, erscheinen, wenn auch auf kürzeren Strecken und in primitiverem Sinne, zuweilen in Gesangsballaden moderneren Stils; vgl. z. B. Schillers „Taucher" in Schuberts (Nachlaß, 12. Heft) und Plüddemanns (Bd. 7 der Balladen und Gesänge, No. 8) Komposition.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gierender Auffassungsweisen sind darin Wolf und Brahms, die beide schon für die vorangegangene Erörterung paradigmatisch geworden sind. Der erstere komponiert nur Texte, deren literarischer Wert an sich feststeht, bei deren Durchfühlung der Musiker sich der Führung des Dichters in allem Wesentlichen überlassen kann; der letztere bezeigt eine seltsame Vorliebe für Poesie, die, für sich genommen, der wünschenswerten Lebensenergie ermangelt. Der eine wird durch das Gedicht in die es charakterisierende Schaffensstimmung versetzt; der andere verdichtet sozusagen eine auf Erlösung harrende, rein musikalisch aber nicht auszudrückende seelische Verfassung an einem relativ indifferenten Texte.[1]) Wer unsere Literatur durchforscht, der findet diese in den beiden Wiener Antipoden verkörperten Typen immer wieder, wenn auch nicht stets so akzentuiert, — oder gar durch Übergangsformen verwischt. Diesen Typen entsprechend, bildet sich zumeist auch die hier nur gefühlsmäßig vertretene, dort scharf formulierte Meinung über die Würdigkeit eines Gedichts, musikalisch verarbeitet zu werden, in diametral entgegengesetzter Richtung. Es ist vor dem Forum unparteiischer Überlegung natürlich unrichtig, das Zünglein der Wage nach einer der beiden Seiten ausschlagen zu lassen. Das Gefühl urteilt anders. Ihm entscheidet, wovon im Einzelfalle der größere persönliche Reiz ausgeht —,

von einer Musik, die aus dem Worte quillt, von ihm sein Leben empfängt,

oder von einer, die das Wort in sich aufnimmt, ihm erst sein Leben schafft.

---

[1]) Das sagt noch lange nicht, daß — wie man diesen Gegensatz gewöhnlich deutet — Brahms der absolute, Wolf der Dichtermusiker ist; denn dessen ganz ungeachtet, daß der Begriff „absolute Musik“ ein unerreichter und unerreichbarer Grenzbegriff ist, scheint mir die übliche Beurteilung Brahms' falsch zu sein. Brahms ist und bleibt zuinnerst Romantiker; alle klassischen Allüren taugen nicht zu ihm und seiner eigentlichen Natur. Wo er nicht nur in dem immer interessierenden, fast immer bestrickenden Detail, sondern auch im Ganzen und Großen Meister ist, da drängt seine Musik über sich selbst hinaus.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

TRADITIOOOON!

OFFENER BRIEF AN EINE KONSERVATORISTIN

von Emil Jaques-Dalcroze-Genf

Ihr Brief an mich beginnt mit Entschuldigungen: Sie empfinden, welche Kühnheit dazu gehört, auf ein dem Professor in die Sommerferien nachgesandtes Schreiben Antwort zu erwarten; Sie sind sich völlig darüber klar, daß, wenn die Unterrichtsräume einmal geschlossen sind, und die Arbeitspause offiziell eröffnet ist, es fast einer Revolte gegen die heilige Schulordnung gleichkommt, wenn ein Zögling an Musik denkt. Belästigt er aber mit seinen Gedanken gar seinen Solfègemeister, der wahrlich das Recht auf (und höchstwahrscheinlich auch die Neigung zur) Faulheit hat, so wird der Frevel gräßlich, — unsühnbar. Aber . . . Sie behaupten, Sie wüßten sich nicht anders zu helfen. Der künstlerische Eindruck, den Sie bei einem kürzlich stattgehabten Konzert gehabt hätten, stünde in solchem Widerspruch mit dem Inhalt mehrerer Gespräche, die Sie nach diesem Konzert zu hören bekamen, daß Sie ganz wirr und an Ihrem ästhetischen Urteile irre geworden wären. Ich solle Ihnen zu Hilfe kommen, Sie aufklären, Ihre Zweifel lösen, wenn ich nicht wolle, daß Sie die ganze Ferienzeit in tiefster Grübelei und inneren Kämpfen zubringen, um völlig aufgerieben und arbeitsunfähig das neue Semester zu beginnen.

Diese ganze Einleitung, mein liebes Kind, war überflüssig. Die Frage, die Sie mir vorlegen, ist von so einschneidender Bedeutung, daß ich mir Vorwürfe machen muß, sie nicht im Verlaufe unserer Studien im Wintersemester behandelt zu haben, und Ihnen dankbar bin, daß Sie mir Gelegenheit zu einer Ergänzungslektion geben, auf die Sie durch Einschreiben in meinen Kurs ein verbrieftes Recht besitzen.

Gehen wir von dem besonderen Fall aus, um den es sich in Ihrem Briefe handelt: Sie haben jüngst den Geiger Eugène Ysaye das Konzert von Beethoven spielen hören. Seine Wiedergabe des Meisterwerkes hat bei Ihnen eine ästhetische Gemütsbewegung verursacht, wie Sie sie nie vorher empfunden hatten. Es schien Ihnen, als wenn die in klassischer Form ausgedrückten Gedanken des großen Meisters zu neuem Leben erwacht wären. Beim Gesange dieses Bogens dachten Sie weder an ein Instrument noch an Noten, weder an Harmonieen noch an Rhythmen, am wenigsten an technische Schwierigkeiten . . . weihevollste Musik, jene geheimnisvolle, tönende Welle, die aus der Seele des Meisters quillt,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

drang unmittelbar in die Ihrige ein und erschütterte Sie, wie ein mächtiger Windeshauch ein zartes Bäumchen erfaßt und in all seinen Zweigen erbeben macht. Glücklich über die Ihnen zuteil gewordene Offenbarung, hatten Sie das Bedürfnis der Glücklichen, sich mitzuteilen. Da stießen Sie auf Musikkenner, auf ernste, aufgeklärte, wissende. Der erste sagte: „Es war zweifellos ganz interessant, aber nicht in einem einzigen Ton klassisch." Der zweite meinte: „Viel zu langsam, das Thema im Andante; Joachim hat das ganz anders gespielt." Und der dritte rief: „Das ist alles, was man will, nur kein Beethoven."

Da fühlten Sie sich plötzlich vereinsamt und traurig und legten sich die Frage vor, wie es möglich sei, daß das Schöne nicht die gleiche Gewalt über alle Menschen habe. Dann begannen Sie an sich und an Ihrem Empfinden zu zweifeln: „Vielleicht bin ich es, die sich irrt. Vielleicht hätte ich mich von dem Zauber nicht bestricken lassen sollen, der von dieser Wiedergabe ausging, die so außerordentlich mächtig und doch so mild, so feurig und doch so weich, so hinreißend und doch so zart klang. Vielleicht ist das alles doch nur Blendwerk. Beethoven hat wahrscheinlich außer seinen Meisterwerken der Nachwelt bestimmte Vorschriften hinterlassen, wie sie auszuführen seien. Und jede Abweichung von diesen Regeln ist ein künstlerisches Verbrechen. Und als ich mit den Anderen Ysaye zujauchzte, habe ich mich, ohne es zu ahnen, am Geiste Beethovens versündigt!"

Wie klug waren Sie, liebes Kind, sich in diesen Seelennöten an mich zu wenden, selbst während der Ferien! Wie glücklich macht es mich, Sie beruhigen zu können, Ihnen Vertrauen zu sich selbst, Vertrauen in die Berechtigung Ihres Empfindens wiederzugeben!

Kann es ein Frevel am Urheber eines Werkes sein, wenn man bei dessen Wiedergabe vergißt, sich über die Art und Weise ihres Zustandekommens Rechenschaft zu geben, und restlos in ästhetischem Empfinden aufgeht? Sind nicht vielmehr jene Frevler am Allerheiligsten, die in ihrer Unfähigkeit, Kunst zu erleben, Schönes unmittelbar zu empfinden, sich auf die Tradition berufen, um den Mangel an mitschwingenden Saiten zu beschönigen? O diese Tradition! Was für Dummheiten sind nicht in ihrem Namen schon gesagt und geschrieben worden! Halten Sie sich vor allem vor Augen, daß in der Musik gar nie die Rede von Tradition im eigentlichen Sinne sein kann, in jenem Sinne, den Ihre superklugen Dilettanten meinten, nämlich als Inbegriff überlieferter, unumstößlich fester Regeln musikalischer Ausführung. Sondern der Sinn eines Musikwerkes und die Natur der von ihm erweckten Empfindungen wechseln nach Zeit, Ort und Persönlichkeit. Der wahre Künstler bedarf keiner Gesetze, um Musik zu verstehen, wie man so unzutreffend zu

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sagen pflegt — um Musik zu erleben, wie es eigentlich heißen sollte. Er gibt sich ganz den Empfindungen hin, die das Werk im Augenblick der Wiedergabe in ihm wachruft. Die Fülle und Tiefe dieser Empfindungen wird von seinem persönlichen physiologischen Zustand in jenem Augenblicke abhängig sein, in dem die Töne sich seines „Ichs" bemächtigen.

Nur jene Musiker, die sich unfähig fühlen, aus Inhalt und Form eines Werkes auf die entsprechendste Art der Wiedergabe zu schließen, nur jene Interpreten, denen sich die angemessene Ausdrucksweise während des Spielens nicht von selbst aufdrängt, nur jene Virtuosen, in denen das Kunstwerk keine Wiedergeburt erlebt, weil sie die Gefühle des schaffenden Meisters in sich nicht wiedererwecken können ... mit einem Worte: nur die Nachempfinder (im Gegensatz zu den Mitempfindern) kümmern sich angelegentlichst um die Tradition und forschen nach der Art und Weise, in der ihre Vorgänger die Kunstwerke wiedergegeben haben, um sie sklavisch nachzuahmen. Vergessen Sie nicht, daß das Wesen der Musik in Schwingungen und Bewegung besteht. Diese wirken nicht nur auf unser Gehirn, sondern auf unseren ganzen Organismus, und — mögen wir wollen oder nicht — unser ganzes Empfindungsvermögen wird durch den Rhythmus der Schwingungen in Mitleidenschaft gezogen. Aber, so wie es Menschen gibt, deren visueller Apparat unvollkommen ist, und die deshalb nie die volle Schönheit des Geschauten wahrnehmen können, so sind andere durch Mangel ihres Sensoriums des vollen Genusses tönender Rhythmen beraubt. Musiker von so lässiger Gemütsart und so geringer Erregungsfähigkeit, daß sie nicht anders der angemessenen Art der Wiedergabe nahekommen können, als indem sie die ausführenden Bewegungen ihrer Vorgänger nachahmen, werden notwendigerweise trotz aller historischen Kenntnis dieser überlieferten Bewegungen unter ihren Vorgängern bleiben. Indem sie sie wiederholen, werden sie sie entstellen. Ihnen fehlt Temperament und schaffende Einbildungskraft, ohne die nichts zu leisten ist; denn was ist die künstlerische Nachahmung anderes als eine zweite Schöpfung?

Hätten diese Leute Recht, so müßte ein Bach spielender Künstler vor allem vergessen, daß die Musik eine lebendige Kunst ist, d. h. eine Kunst, die nicht nur in den feinen melodischen Linien des Aufbaues auf Gegensätzen beruht. Im Namen der Tradition heischen diese Leute jene Gleichförmigkeit, jene durch allerseltenste Nuancierung unterbrochene Monotonie, jenen Mangel an Freiheit, sich zu leidenschaftlicher Beschleunigung hinreißen zu lassen, um willig wieder in die Grundstimmung einzulenken, jene stetige Selbstbeobachtung, die sowohl vor plötzlichen Ausbrüchen überwältigender Erregung, wie vor den verzögernden Schauern tiefster Ergriffenheit schützt .... kurz, jene Gemütsstarre, die in ihren Augen das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kennzeichen des tugendhaften Musikers bildet und „die große klassische Manier“ genannt wird. O, die Größe Bachs! Wie oft und wie unnütz schallt dies leere Wort von den Lippen der Traditionalisten! „Nichts ist häufiger“ — sagt Pascal — „als schöne Dinge . . . es handelt sich nur darum sie zu erkennen. Dann zeigt es sich, daß sie gar nichts Außergewöhnliches sind, sondern ganz leicht erreichbar und sogar allgemein bekannt. Aber nur wenige wissen sie herauszufinden. Dies ist von allgemeiner Geltung. Eine der Hauptursachen der Irrwege vieler, die darauf ausgehen, das Schöne zu erkennen, ist ihre vorgefaßte Meinung, daß die vorzüglichen Dinge unerreichbar seien, groß, hoch, erhaben, außerordentlich. Damit wird alles verdorben! Man sollte sie eher gewöhnlich und alltäglich nennen. Ich hasse all diese schwülstigen Worte. Die besten Bücher sind diejenigen, von denen der Leser glaubt, er hätte sie auch schreiben können. Man muß den Geist nicht schrauben wollen.“ — Nun, meine teure Schülerin, was tun denn die Traditionalisten anders, als den aus den Meisterwerken sprechenden Geist „schrauben“? Sie nennen zwar Beethoven den „Titanen der Musik“ — aber sie verkleinern seine Gestalt durch die „Tiefe“ (!) ihrer Wiedergabe, bis sie ihnen gleicht. Sie wollen uns weismachen, daß dieses große Genie unfähig gewesen sei, so wie wir armen einfachen Alltagsmenschen zu empfinden, und daß sein Riesenwerk den ausführenden Künstler nicht zu dem ausdrucksvollen Rubato verleiten darf, das die Tradition für die Werke von Schumann, Chopin und Liszt gefordert erklärt. Wenn Beethoven, wenn Bach musikalische Genies erster Größe waren, liegt die Ursache nicht darin, daß sie eben mehr „Mensch“ waren, als andere Musiker? Und kennzeichnet irgend etwas bedeutende Naturen besser, als der Drang, frei zu sein, sich unbeengt zu fühlen von Zwang, in Freud und Leid, in Trauer und Jubel seinem inneren Triebe folgen zu können, seiner Eigenart gemäß durchs Leben zu schreiten, unentwegt und stark?

Es kann übrigens keine anderen Verschiedenheiten in der Wiedergabe eines musikalischen Werkes geben, als jene, die — wie bereits ausgeführt — vom Geisteszustand des ausübenden Künstlers im Augenblick der Aufführung, von seinem Temperament und von den physiologischen Bedingungen seiner Individualität abhängen. Die Verschiedenheit der Auffassung Beethovenscher Musik, wie sie sich bei Konzerten Joachims und Ysaye's offenbart, hat — seien Sie dessen gewiß — schon zu Lebzeiten Beethovens bestanden.

Und diese Verschiedenheiten bestanden in unbedeutenden Schwankungen der Tempi — die Verhältnisse blieben davon unangetastet. Und so ist es heute auch. Die allgemeinen Gesetze musikalischen Ausdrucks sind unwandelbar und für alle Zeiten die selben; die Art und Weise —

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

oder die Arten und Weisen — Lust und Leid zu empfinden und diesen Empfindungen Ausdruck zu verleihen, waren zu Zeiten der großen Meister die selben wie heute. Wer da behauptet, daß die heute gebräuchlichen dynamischen, rhythmischen und expressiven Abstufungen nur zur Wiedergabe moderner Musik verwendbar sind, hat erst ex cathedra nachzuweisen, daß Bach und Beethoven andere Seelen und andere Körper hatten als wir. Ist die Tradition das Gedächtnis der Menschheit, die Überlieferung einer Wahrheit von Zeitalter zu Zeitalter, das Festhalten einer Gebärde für immer, so muß sie auch für den Fall als gültig anerkannt werden, daß durch ein Wunder die Aufeinanderfolge der Generationen umgekehrt würde. Die Anhänger der musikalischen Tradition müssen zugestehen, daß Bach und Beethoven dann bemüßigt wären, unsere heutige Manier, Chopin zu spielen, anzunehmen. Die klassischen Meister könnten aber nur dann unsere moderne Art, moderne Musik wiederzugeben, sich zu eigen machen, wenn sie die selbe musikalische Psyche besitzen würden, wie wir. Wird zugestanden, daß sie sie nicht besitzen, so folgt daraus, daß wir keine Veranlassung haben, ihre uns seelenfremde Art, sich auszudrücken, anzunehmen.

Ein zeitgenössischer genialer Geiger — Eugène Ysaye — gibt den Werken Bachs und Beethovens neues Leben. Ihre anregenden, ausdrucksvollen, ergreifenden Akzente kommen zur Geltung und nehmen den Hörer gefangen. Hierzu bedarf der Künstler weder der Weisungen der Historiographen über Nuancierung und Phrasierung dieser Werke, noch kümmert er sich um sie. Er begnügt sich damit, das Werk vollständig in sich aufzunehmen, bebend zu empfinden, wie es eindringt in Seele und Körper, um schließlich Eins mit ihnen zu werden ... Dann vergißt er — nicht weil er so will, sondern weil er nicht anders kann, denn nur der ist genial wiederzugeben imstande, der sich selbst vergißt — dann vergißt er sein Instrument, die Gesetze, ja selbst die Fooorm und die Traditiooon und veräußerlicht in Einem seine eigene lebendige Ausdrucksfähigkeit und die lebendige suggestive Kraft der auszudrückenden Empfindungen; gleichzeitig offenbart er sein und des Werkes innerstes Leben ... Er singt — und sein Sang wirkt unmittelbar auf alle aufrichtigen und schwungvollen Seelen, auf alle gesunden und unverkünstelten Naturen, die sich dem Eindruck willig hingeben, auf alle schmiegsamen Organismen, die sich im Ansturm der Rhythmen wiegen, auf alle pochenden, von Menschenliebe geschwellten Herzen, in denen das Echo beseligender Empfindungen erklingt. Diesen Hörern vermittelt der Künstler das Meisterwerk, indem er sie die Tiefe, die Schönheit, die Aufrichtigkeit der Lust- und Leidgefühle empfinden läßt, denen es seine Entstehung verdankt. Und, mein teures Kind, das, worauf es ankommt, ist, daß in der lauschenden Menge einige

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

künstlerisch empfindende Seelen in sich den heiligen Schauer entstehen und andauern fühlen, dessen Erwachen durch die außerordentliche Veräußerlichungsfähigkeit des verständnisvollen poetischen Interpreten veranlaßt worden ist. Und weder Bach noch Beethoven, weder Ysaye noch Joachim haben je anders oder mehr gewollt, als das. Sie wußten zu gut, daß es nicht jedermanns Sache ist, Kunst und Leben aufzufassen, und daß, wie es kleine Kinder gibt, deren Vergnügen am Spielzeug erst dann beginnt, wenn sie wissen, wie es innen aussieht, vieler Kunstliebhaber einzige Freude darin besteht, ihre Empfindungen zu zerlegen. Sie katalogisieren dann ihre ästhetischen Eindrücke und geben jenen den Vorzug, die bereits recht abgebraucht sind . . . von anderen. Diesen Leuten sind die Freuden unbefangenen künstlerischen Genusses verschlossen. Aber sie verdienen deshalb kein Mitleid, denn reicher Ersatz wird ihnen durch die Genugtuung geboten, die ihnen die Aufrechterhaltung der dreimal heiligen Tradition bereitet. Vernünfteln ist ihr Ideal; wie Faust vom Kaiser sagen sie: „Genießen macht gemein".

Die anderen aber, die wahren Musiker, begnügen sich damit, der Töne Fülle an sich herankommen zu lassen, und schlürfen dann in vollen Zügen die wonnigen Erregungen, die die Musik ihrem Organismus bereitet, den Nervenzentren, dem Muskelsystem, dem Intellekt, ihren Erinnerungen und Erwartungen, ihrem bewußten und unbewußten Wollen, ihrem Gestaltungsdrang . . . kurz: ihrer Seele. Und sie kümmern sich keinen Pfifferling drum, auf welche Art und Weise es dem Kunstwerk gelang, sie zu bewegen, und ob diese wohl Herrn Doktor X als zulässig erscheint.

Der hochgeschätzte Organist unserer Kathedrale, Otto Barblan, erwiderte auf die Bemerkungen einiger Traditionalisten, nachdem Ysaye in Zürich das Bachsche E-Dur Konzert gespielt hatte: „Ich weiß nicht, ob Bach, als er sein Konzert schrieb, es sich gerade so ausgeführt vorgestellt hat — aber das weiß ich: Hätte er es so spielen gehört — er hätte geweint." Welch köstliches Wort! Wie wahr! Und glauben Sie nicht, liebes Kind, daß Beethoven, wenn er Ysaye neulich sein Konzert hätte spielen gehört, zum Geiger gesagt haben würde: „Du hast mir bewiesen, daß mein Werk noch lebt. Solange im Baumstamm Saft aufsteigt, gibt's alljährlich neue Sprossen. Mein Gedanke ist noch jung, denn er konnte dich zu Neuem und Herzbewegendem erregen. Erstarrt die Wiedergabe eines Werkes in Tradition, so ist dies ein Zeichen, daß dieses Werk tot ist."?

Seien Sie überzeugt, teure Schülerin, von dem aufrichtigen Wohlwollen Ihres Sie innig liebenden Lehrers

(gez.:) Emil Jaques-Dalcroze

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

PABLO DE SARASATE †

von Wilhelm Altmann-Friedenau

Nicht viel über ein Jahr hat Pablo de Sarasate, dessen völlig unerwartetes Ableben am 21. September in seiner Villa in Biarritz erfolgt ist, seinen mehr als dreizehn Jahre älteren Rivalen Joachim überlebt. Auch mit ihm ist eine der markantesten Persönlichkeiten in dem Konzertleben des neunzehnten Jahrhunderts dahingegangen. Joachim und Sarasate! Größere Gegensätze in der musikalischen Auffassungskunst konnte es kaum geben: der Spanier war der ausgesprochene Vertreter des Virtuosentums, er suchte durch Technik und Schönheit des Tons zu ersetzen, was ihm an Geist und auch an Seele abging. Joachim dagegen war in erster Linie bemüht, den Vortrag genau nach den Intentionen des Komponisten einzurichten; für ihn war das Kunstwerk als solches die Hauptsache; er suchte seinen Ruhm vor allem in der stilgerechten Interpretation der Klassiker, obwohl auch er von Haus aus der rein virtuosen Richtung angehört hatte. Bei aller Verschiedenheit bestanden doch sehr viele Berührungspunkte zwischen den beiden sich gegenseitig schätzenden Künstlern: beide waren Wunderkinder gewesen, beide liebten das Konzertpodium, das sie im rechten Augenblick zugunsten jüngerer Kräfte zu verlassen sich nicht entschließen konnten, beide fühlten sich bei anregender Geselligkeit äußerst wohl, beide besaßen vielfach dieselben Freunde und wurden fast abgöttisch verehrt, beide endlich beugten sich ehrfurchtsvoll vor den Manen Mendelssohns und Bachs. Seine Verehrung des großen Thomas-Kantors hinderte freilich den Spanier nicht, aus der berühmten „Ciacona" ein Zerrbild zu machen; er spielte sie in $8^1/_2$—9 Minuten herunter, während sie im richtigen Vortrag $12^1/_2$ dauert. Er hatte überhaupt den falschen Ehrgeiz, uns auch klassisch kommen zu wollen, weil er eben nicht gern hinter Joachim zurückstehen wollte. Auf Veranlassung von Bernhard Scholz hat er sogar einmal in Breslau (im Januar 1877) und, soweit ich mich erinnere, gar nicht ohne Größe der Auffassung, wenn auch mit zu kleinem Tone das Beethovensche Violinkonzert gespielt, für das ihm Saint-Saëns eigene (bisher ungedruckte) Kadenzen komponiert hatte.

Als er 1876 zum ersten mal in Deutschland, nachdem er in den romanischen Ländern und in Amerika längst zu Ansehen gekommen war, auftauchte, wurde er in kürzester Zeit eine Berühmtheit, um die sich alle Konzertvereine rissen. Er spielte damals neben rein virtuosen Stückchen, insbesondere seinen „Spanischen Tänzen", vor allem die für ihn speziell komponierte geistvolle „Symphonie espagnole" von Lalo, der ihm auch sein gehaltreiches F-dur Konzert widmete, die Suite von Raff und das erste Konzert von Max Bruch, und wußte durch die vollendete Durchbildung seiner Bogenführung, die sichere Beherrschung des Griffbretts und seinen auch in den höchsten Lagen gleichmäßig äußerst reinen und einschmeichelnd süßen Ton alle Bedenken gegen seine oft ziemlich manierierte, ja geschmacklose Vortragsart niederzuschlagen. Da er fast alljährlich nach Deutschland zurückkehrte, erweiterte er sein Repertoire durch deutsche Werke immer mehr, zumal sich hervorragende Komponisten beeilten,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

für ihn zu komponieren. So hat z. B. Max Bruch unter dem Eindruck seiner Erzählungen vom Karlistenkrieg sein zweites Konzert geschrieben und ihm später noch seine schottische Phantasie gewidmet. Auch die zweite Violinsuite von Franz Ries war für ihn speziell bestimmt. Es würde zu weit führen, wollte man alle die Werke anführen, die Sarasates Namen als Widmung tragen.

Von ihm selbst sind mehr als fünfzig Werke erschienen, die mit Ausnahme einiger der schon erwähnten „Spanischen Tänze" und der vielgespielten „Zigeunerweisen" bald vergessen sein werden, wenngleich sie in bezug auf technische Probleme dem angehenden Virtuosen viel Anregendes bieten. Viel Anklang hat auch seine Phantasie über Gounods „Faust" gefunden und seine Übertragung der Chopinschen Nocturnen in Es-dur (in der Originaltonart) und Des-dur.

Auf seinen Virtuosenfahrten, die ihn nach allen Kulturländern führten und ihn mitunter, wie in der Türkei, in nicht ungefährliche Situationen brachten, begleiteten ihn seit mehr als dreißig Jahren Otto Goldschmidt und dessen Gattin Berthe Marx-Goldschmidt, die von ihm gewürdigt wurde, Werke wie die sogenannte Kreutzer-Sonate von Beethoven zu spielen, während ihr Mann die gewöhnlichen Begleitungen auf dem Klavier auszuführen hatte. Noch in der letzten Saison hat dieses „Trio" sich in der Berliner Philharmonie hören lassen; wir bewunderten damals das jugendliche Feuer, mit dem der längst weiß gewordene, an diesem Tage besonders gut aufgelegte Geiger sein Programm absolvierte, und die Unermüdlichkeit im Zugeben. Hier in Berlin hatte er ganz besonders begeisterte Anhänger und spielte immer vor ausverkauftem Hause. Das alljährliche Sarasatekonzert wird daher Vielen fehlen.

Seine letzte Ruhestätte hat er in seiner Vaterstadt gefunden, die ihm zu Ehren ein Sarasatemuseum gegründet hatte. Er ist, obwohl er der Gemahl mancher reichen Schönheit, auch einer russischen Fürstin, hätte werden können, unvermählt geblieben. Erbin ist seine Schwester.

Geboren war der Künstler, der einer hochangesehenen spanischen Familie entstammte, am 10. März 1844 in Pamplona, wo sein Vater der oberste Militärkapellmeister war. Bereits im zehnten Jahre ließ er sich am Madrider Hofe hören und wurde damals von der Königin Isabella mit jener prachtvollen Stradivari-Geige beschenkt, die fortan das Entzücken aller Kenner blieb. Von 1856 bis 1859 war er Schüler des ausgezeichneten Pariser Geigers Delphin Alard; schon 1857 erhielt er den ersten Preis auf dem Konservatorium, dessen Direktor Auber freilich auf ihn wegen seiner mannigfaltigen galanten Abenteuer nicht gut zu sprechen war. Auf eine feste Anstellung verzichtete er, obwohl er Ehrenprofessor des Madrider Konservatoriums war, um sich ganz der Konzerttätigkeit widmen zu können. Diese hat sich für ihn so lukrativ wie für wenig andere Künstler gestaltet. War auch in letzter Zeit sein Stern schon im Erbleichen, so übte der Name Sarasate doch eine große Anziehungskraft noch immer aus. Die musikalische Welt verdankt ihm jedenfalls viele genußreiche Stunden.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUS RICHARD WAGNERS GEISTESWELT VON HANS VON WOLZOGEN

besprochen von Arthur Prüfer-Leipzig

Am 13. November dieses Jahres werden sechs Jahrzehnte verflossen sein, seit Hans Paul Freiherr von Wolzogen in Potsdam das Licht der Welt erblickt hat. Drei Jahrzehnte sind auch in diesem Jahre dahingegangen, seit ihm Richard Wagner die Leitung der 1878 ins Leben gerufenen „Bayreuther Blätter" anvertraute, der der Erwählte bis auf diesen Tag im Dienste des Bayreuther Kulturgedankens in hingebendster Treue und der ihm eigenen vornehmen Sicherheit seines Wesens obliegt.

Es ist hier nicht meine Aufgabe, die zahlreichen Verdienste zu würdigen, die sich Hans von Wolzogen um die Kunst Wagners und das mit ihm zusammenhängende Bayreuther Werk erworben hat. Das wird hoffentlich an seinem Ehrentage von recht vielen Seiten geschehen. Es soll hier nur auf die neueste Schrift[1]) des unermüdlich Tätigen hingewiesen werden, die als Fortsetzung seiner vor 20 Jahren erschienenen „Wagneriana" (jetzt Hannover, L. Örtels Verlag) und seines 1905 veröffentlichten Buches: „Von deutscher Kunst" (Berlin, Schwetschke & Sohn) zu betrachten ist. Darum hat der Verfasser auch den Untertitel „Neue Wagneriana und Verwandtes" beigefügt. Wie in den genannten, früheren Arbeiten handelt es sich auch im vorliegenden Buche um gesammelte Aufsätze, die hier in zwei Teile gegliedert sind: I. Teil Wagneriana, II. Teil Verwandtes. Der erste Teil (Wagneriana) steht unter dem Zeichen des Bayreuther Gedankens und umfaßt acht Aufsätze: In Memoriam, Schiller und Wagner, Bayreuther Kunst und deutsche Kultur, Der Künstler als Erzieher, Von der ethischen Bedeutung der Kunst Richard Wagners, Konservative Kunst, Nibelungenstudien (in drei Abteilungen: 1. „Wie steht's mit dem Schwert?", 2. Die Hexe Fricka, 3. Von Siegfrieds sieben Taten), endlich Die Fünftonfrage. Der zweite Teil (Verwandtes) enthält die Aufsatzreihe: Vom rechten Maß, Zur Konfusion in der Musik, Musik — die tönende Weltidee, Wagnerschule, Das Märchen vom Bärenhäuter in dramatischer Neugestaltung, Bühnenspiele für die Jugend, Aus Wagners Freundeskreise (wiederum in drei Abteilungen: 1. Liszts „Heilige Elisabeth" auf der Bühne, 2. Zum Andenken an den Grafen Gobineau, 3. Heinrich von Stein und seine Weltanschauung), endlich Der Nur-Faust.

Das feinsinnige, gedankenreiche, auf der Höhe Wolzogenscher Kunst- und Weltanschauung stehende, stilistisch gut lesbare Werk verdiente eigentlich eine so ausführliche und eingehende Würdigung, wie sie der Verfasser selbst in seinem Aufsatz „Der Künstler als Erzieher" dem ausgezeichneten Buche Professor Alexander Wernickes: „Richard Wagner als Erzieher, ein Wort für das deutsche Haus und die deutsche Schule" (Langensalza, Beyer & Söhne) und der gehaltvollen Arbeit Kurt Meys: „Die Musik als tönende Weltidee" (Leipzig, H. Seemann Nachf.) hat zuteil werden lassen. Allein dies ist an dieser Stelle leider nicht durchführbar. So muß ich mich denn auf Hervorhebung des Wesentlichsten beschränken.

[1]) Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1906.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Als Kennzeichen des neuen Wolzogenschen Buches, wie überhaupt seiner gesamten literarischen Wirksamkeit, darf, wie schon mit Recht betont worden ist, vielleicht der letzte Satz des einleitenden Artikels „In Memoriam" angesehen werden, daß große Tote in ihren Werken leben, und daß ihre Werke wiederum Leben verlangen von denen, die sie erleben dürfen! Wer von der wirkenden Kraft des Bayreuther Geistes einen Hauch oder wenigstens ein lebendiges Verlangen der Anteilnahme daran verspürt, den verweist der Verfasser auf die für die Vergrößerung der Bayreuther Festspielgemeinde wirkende, von Wagner noch ins Leben gerufene Stipendienstiftung. „Wird die darauf hinwirkende Bewegung so stark, daß aus ihr endlich jedem in seinen Mitteln beschränkten Deutschen das Erlebnis der Bayreuther Kunst ermöglicht werden könnte: das würde dann eine wirkliche hundertjährige Wagner-Geburtstagsfeier sein, eine Feier des jungen Lebens am 22. Mai 1893!" Jeder kann und soll dazu beitragen, sofern er Anteil an jenem Geiste besitzt, jeder nach seinem seelischen und materiellen Vermögen!

In dem Aufsatz „Schiller und Wagner" (zum 9. Mai 1905) wird der bedeutsame Satz bewiesen, daß Schillers ästhetischer Gedanke ohne weitere Kunstmittel fremder Art in Wagners Drama durch die Musik verwirklicht worden ist: der ästhetische Gedanke des deutschen Geistes, an einer Stelle (nämlich in Bayreuth) völlig unvermischt mit anderen Interessen und unbeeinflußt von anderen Umgebungen zum reinen Ausdruck gebracht wird. — In dem gleichen idealistischen Höhenfluge bewegen sich auch die beiden folgenden wertvollen Aufsätze: „Bayreuther Kunst und deutsche Kultur", ursprünglich als Beitrag zur literarischen Tätigkeit des dem Bayreuther Geiste verwandten 1907 begründeten Werdandi-Bundes bestimmt, und „Der Künstler als Erzieher". Im ersten Aufsatz wird der wichtige Unterschied zwischen Kultur und Zivilisation hervorgehoben und der national-eigenartige Charakter jeder Kultur, als Ausdruck der Volksseele, der undeutschen, internationalen Zivilisation scharf gegenüberstellt und wiederum Bayreuth als ein in selbstloser Arbeit erschaffenes und pietätvoll zu erhaltendes (Kultur von colere = arbeiten), echtes Kulturwerk, „das den deutschen Geist zur Selbstbesinnung führt", „als ein Höhepunkt, wenn auch kein Schlußpunkt in der Entwickelung der Kunst, entgegengehalten einer künstlerischen Unternehmung, die aus einem geschäftlichen Interesse eine Verkehrsanziehungskraft der von den Fremden lebenden Großstadt erzielen will". Der Verfasser hat hier zweifellos das Münchener Prinzregententheater im Auge. — Im zweiten, schon erwähnten Aufsatz wird das Wernickesche Buch „Wagner als Erzieher" ausführlich besprochen, ein Buch, das erfreulicherweise allmählich seinen Zweck auf unseren höheren Schulen zu erreichen beginnt, indem es hinweist auf „die Pflichten, die die Schule Wagner gegenüber zu erfüllen hat, nämlich die Schüler über die ebenbürtige Stellung aufzuklären, welche R. Wagner in der Reihe unserer deutschen Meister einnimmt". Was jedoch des Verfassers vornehme Zurückhaltung verschweigt, muß an dieser Stelle ausgesprochen werden: daß den für die deutsche Schultätigkeit so wichtigen Wernickeschen Ausführungen und den Arbeiten Anderer über die ästhetischen Hinweise der Klassiker auf das musikalische Drama (S. 45) auch Hans von Wolzogens feinsinnige Abhandlung: „Zur Idealisierung des deutschen Theaters" (Bayreuther Blätter 1884, auch Sonderdruck) selbst würdig angereiht werden kann. In dem wundervollen Aufsatz „Von der ethischen Bedeutung der Kunst Richard Wagners" wird die Wahrheit des Wagnerschen Ausspruches erwiesen: „daß nur auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüte einzig gedeihen kann, darüber gibt uns das Leben und Leiden aller großen Dichter und Künstler der Vergangenheit be-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

lehrenden Aufschluß" („Heldentum und Christentum", 1881, Ges. Schr. X). Der Verfasser verweist auf die selbstverleugnende, rastlose Energie der Persönlichkeit des Kämpfers Wagner für das Ideale und erläutert geistvoll das Erlösungsthema in der Entwickelung des gesamten künstlerischen Schaffens des Meisters von den „Feen" bis zum „Parsifal". Mit Recht betont aber von Wolzogen, daß der Erlösungsgedanke bei Wagner nie als bewußte, antichristliche „Selbsterlösung", wie sie bei unseren Modernen so beliebt ist, (auch nicht im buddhistischen Sinne) auftritt. „Vielmehr verdankt sich der Gewinn der Erlösung stets einem andern, der Gottesgnade selbst oder ihren menschlichen Vermittlern". — In dem Aufsatz „Konservative Kunst" weist der Verfasser nach, daß der Begriff des Konservativen von Wagner weiter gefaßt worden ist, als nur im Sinne einer politischen Partei. Der „Revolutionär", der Bewunderer und Geistesverwandte des Aeschylos, des Schöpfers des „herrlichsten, konservativen Kunstwerkes der Oresteia", bietet sein deutsches „Konservatorium", als Stätte der Schonung, Pflege und Stärkung seiner besten Kräfte, als edle Labe den danach Dürstenden, sein Bayreuth, sein bestes „Monument". Doch gedenkt von Wolzogen auch der Warnung Wagners vor dem Monumentalen. Monumentale Kunst, die eine bestimmte Form fixiert, ohne sich um das Leben selber mehr zu bekümmern, ist nichts als eine Entartung der konservativen Grundlage des Deutschen und darf mit dem Konservativen nicht verwechselt werden.

Die umfassenden, dreiteiligen „Nibelungenstudien" beantworten zunächst die alte Siegfriedfrage: „Wie steht's mit dem Schwert?" in Form einer „Phantasie", im Anschluß an die Bemerkung eines Festspielbesuchers „Für wen konnten die Zwerge das Schwert, das Wotan im ‚Rheingold' aufgreift, geschaffen haben?" Doch weder für die speereführenden Götter, noch für die pfähletragenden Riesen, noch für die noch gar nicht vorhandenen Heldenmenschen. Es kommt aus der Erde Tiefen, wie das Gold aus der Tiefe des Wassers, und wie der Speer als Ast der Weltesche entschnitten wird: Ring, Speer und Schwert, diese drei Ursymbole des Dramas weisen alle in die geheimnisvolle Urzeit, in das nicht zu Erfragende, zurück. (Man vergleiche auch von Wolzogens Aufsatz über das gleiche Thema in seinen „Musikalisch-dramatischen Parallelen", Abhandlung „Leitmotive", Leipzig, Breitkopf & Härtel). Der Aufsatz „Die Hexe Fricka" verteidigt Wagner gegen den Vorwurf von Dr. Th. Jaensch („Zur Vertiefung des nationalen Gedankens", Zwanzigstes Jahrhundert 1893), daß bei ihm aus der gütigen Frau Holle eine scheltende Hexe geworden sei. Die Götterkönigin ist, in wahrhaft würdiger Darstellung freilich, von Kleinlichkeit und Gehässigkeit durchaus frei, offenbart vielmehr als hoheitsvolle Vertreterin das heiligste Recht der „Sitte", nach der das empfindende Weib strebt, Adel und Gemütstiefe. Nicht allein in ihrem Auftreten im „Rheingold" (weiche und dramatisch bedeutungsvolle Melodie zu den Versen: „Herrliche Wohnung, wonniger Hausrat" usw.), sondern vor allem in ihrer großen Szene mit Wotan im zweiten Aufzug der „Walküre", wozu der Verfasser mit Recht auch ihre nicht musikalisch ausgeführten Reden (Ges. Schriften Bd. VI) verdeutlichend heranzieht, und besonders in der hehren Melodik ihres großartigen Scheidegesangs: „Deiner ewigen Gattin heilige Ehre schirme heut ihr Schild!" usw. — Der dritte endlich, einer der tiefstgründigen Aufsätze des Buches, „Von Siegfrieds sieben Taten" (aus dem Jahrgang 1904 der „Bayreuther Blätter"), weist das Bedenken zurück, daß den gewaltigen Klängen zur Totenfeier des gefallenen Helden im letzten Akt des großen Ringdramas die wirklichen Heldentaten Siegfrieds auf der Bühne nicht entsprächen. Die sieben Taten Siegfrieds zählt der Verfasser so auf: „Es wird ein Schwert geschmiedet, ein Wurm getötet, ein Zwerg erschlagen, ein Speer zerspellt, ein Weib erweckt, dasselbe Weib für einen andern gefreit, ein Ring verweigert." Er

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weist nach, daß sie sämtlich symbolisch zu fassen sind, als Symbole von Siegfrieds ganzer Persönlichkeit, seiner Heldenart. Dadurch gewinnen sie erst ihre ewige Bedeutung. Es ist nun das besondere Verdienst des gelehrten Mythen-, Sagen- und Sprachenforschers Hans von Wolzogen, in einer größeren Spezialuntersuchung der parallelen Überlieferungen in der wissenschaftlichen Methode der vergleichenden Betrachtung dargelegt zu haben, wie überhaupt die „Taten der Siegfriedhelden arischer Sage sonst sich zu vollziehen pflegen". Dies geschieht an der Hand des Nibelungenliedes, der Lieder der Edda, wobei Richard Wagner, nächst Uhland, als der eigentliche Neuschöpfer der urgermanischen Heroengestalt Siegfrieds gebührend gewürdigt wird, und besonders durch vergleichende Heranziehung des griechischen Herakles. Hierin hatte allerdings Wagner selbst dem Verfasser schon die Richtung durch seinen Aufsatz über „Heldentum und Christentum" (Bd. X) gewiesen, die von Wolzogen aber in selbständigen Ergebnissen seiner Forschungen sich zu eigen macht, dabei noch die asiatischen Beeinflussungen der griechischen Gestalt, insbesondere den assyrischen Herakles, dessen Namen man auf entdeckten Täfelchen als Izdubar-Nimrod zu lesen meinte, heranziehend. Allen diesen arischen Helden sind drei Taten naturmythischen Charakters gemeinsam. Der Kampf gegen Untiere, das Verhältnis zum göttlichen Weibe mit der Gewinnung unterweltlicher Gewalten (Hort) und das Verhängnis der Verdunkelung. „Der Himmelsgott besiegt das feindliche Dunkel, befreit die Sonne, gewinnt die Erde und wird mit wachsendem Jahre wieder hinabgezogen im letzten Brande oder im ewigen Meere." „Der mythischen Persönlichkeit Herakles-Sigurd-Siegfried gebührt ganz zweifelsohne von uralters her die tönende Heldenfeier, welche erst unsere neue deutsche Kunst ihr zu bereiten vermochte." Noch verweilt der Verfasser im besonderen bei der siebenten Tat, der Ringweigerung Siegfrieds, dessen Schöpfer ihn von einem freien zu einem wahrhaftigen und furchtlosen Helden sich erheben ließ. Er symbolisiert seine Weigerung, den Ring den Rheintöchtern, die ihm den Tod weissagen, zurückzugeben und damit seinen eignen furchtlosen Entschluß, seine Furchtlosigkeit vor dem Tode, indem er eine Erdscholle über sein Haupt zurückwirft. „Diese letzte Tat, trotz ihres negativen Charakters, die größte des Helden, hat der Dichter nicht erfunden. Er hat sie als das notwendige Ergebnis der ganzen Nibelungentragödie gefunden!"

Damit auch der sozusagen literarischen Tragödie das Satyrspiel nicht fehle, wirft Wolzogen zum Schluß des ersten Teiles die Frage auf, was denn die Bemerkung der die Prügelei beginnenden Gesellen am Schluß des zweiten Aufzuges der „Meistersinger": „s'ist morgen der Fünfte" zu bedeuten habe. Diese Stelle ist bemerkenswert, weil sie zu den Nachdichtungen für die musikalische Ausführung gehört; in der ursprünglichen Dichtung findet sie sich noch nicht. Ist damit der „fünfte" Sonntag nach Pfingsten oder der 5. Juli (nach verbessertem gregorianischen Kalender) gemeint? Mir scheint, daß der ernste Bayreuther Denker auch einmal dem „Meistersinger"-Humor hier habe die Zügel schießen lassen wollen, denn mit komischem Pathos ruft er am Schlusse aus: „Bis dahin [bis zu weiterer Aufklärung] möge die Fünften-Frage, eine der brennendsten der gesamten Wagner-Fragerei, dort ruhen, wo ihr die Erde am leichtesten ist: in der Luft".

Über den zweiten Teil (Verwandtes) kann ich mich kürzer fassen. Sein erster Aufsatz, eine ästhetische Betrachtung vom rechten Maß redet dem künstlerischem Ausgleich zwischen Wirklichkeit und Ideal, worunter „der Sinn der Dinge, erfaßt von der Seele des Menschen" zu verstehen ist, das Wort, führt diese Erkenntnis an Beispielen aus der Malerei, der Baukunst, des Tanzes, der Schauspielkunst, der Poesie und allen ihren Gattungen durch und erblickt die vollendetste stilistische Lösung

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dieses Problems im musikalischen Drama. — In den treffenden Bemerkungen „Zur Konfusion in der Musik“ ergänzt der Verfasser Felix Draesekes aufsehenerregenden Aufsatz über das gleiche Thema und weist die moderne Vermischung der Arten zurück, ihr das musikalische Drama Wagners und die symphonische Dichtung Liszts, als wahrhaft eigene Arten, echte „Fusionen“ von Idee und Form, gegenüberstellend. — In der Besprechung von Kurt Meys bedeutsamer Schrift: „Musik — die tönende Weltidee“ hebt von Wolzogen die Grundwahrheit des Meyschen Satzes hervor: Was der Schopenhauersche Wille will, das muß die Musik darstellen; von Wolzogen sieht aber das Bedenkliche und Irreführende „in der notgedrungenen Art der Mitteilung, der Verständlichung metaphysischer Dinge und Vorgänge durch unsere begriffliche Verstandessprache“. In der am besten gelungenen Charakteristik der einzelnen Intervalle trifft der Verfasser wieder auf eine inhaltliche Übereinstimmung Meys mit den Ergebnissen seiner „musikalisch-dramatischen Parallelen“. — Der vieldeutige Begriff einer Wagner-Schule wird stofflich in der Beschäftigung der nachwagnerischen Autoren besonders mit dem Märchen, „der Verjüngung des Mythos“, erkannt, Humperdincks „Hänsel und Gretel“, Siegfried Wagners Kunstschaffen, auch Alexander Ritters und seine eigenen „Versuche“ als Meistersingerfrüchte „zur Belebung edler Erheiterungskunst“ auf der Opernbühne mit „ethischer Erhebung“ empfohlen. Wundervoll sind dabei die Erkenntnisse von der „drei-vierfachen Versöhnung in den Meistersingern“ (S. 224), und herrlich die Mahnung: „Musik verpflichtet: die Flügel des Gesanges weisen auf die Richtung nach oben.“ Dem Erstlingswerke Siegfried Wagners, dem Märchen vom Bärenhäuter in dramatischer Neugestaltung, wird dann eine besondere, eingehende Betrachtung gewidmet und der Nachweis geführt, wie der Sohn Richard Wagners in sinniger, selbständiger, dramatischer Neugestaltung zweier volkstümlicher mythischer Märchenstoffe sich als echter Dramatiker aus der Schule seines Vaters bewährt (vgl. auch Kurt Meys Aufsatz: „Das Kunstwerk Siegfried Wagners“ im April-Maiheft 1908 des „Werdandi“). — In den „Bühnenspielen für die Jugend“ wird unter nochmaligem Hinweis auf Bayreuth und auf die dadurch erworbene, nunmehr 30-(jetzt 32-)jährige Genossenschaft „kunstempfänglicher Seelen“, im Anschluß an die Adolf Bartelssche Festschrift „Das Weimarische Hoftheater als Nationalbühne für die deutsche Jugend“, den „fahrenden Schülern“ der Besuch des Weimarischen Theaters zur Pflege des Deutschbewußtseins der werdenden Nation empfohlen und die Auswahl der Werke an einzelnen Beispielen auch kritisch erläutert. — In dem wiederum dreiteiligen Aufsatz „Aus Wagners Freundeskreise“ ist der erste Abschnitt „Liszts ‚Heilige Elisabeth‘ auf der Bühne“ betitelt. Der Verfasser befürwortet, auf Grund seines Erlebnisses der vollendeten szenischen Aufführung des hehren Kunstwerkes zur Feier der Einweihung der Lisztbüste im Park von Stuttgart 1903, diese dramatische Aufführung der Elisabethlegende, trotz Liszts eigenen, anfänglichen Einspruches, wodurch die Eindrucksgewalt dieses Oratoriums als Festvorstellung (zur Passionszeit) außerordentlich erhöht und die Bühne wahrhaft „geadelt“ wird, eine Auffassung, die sich auch historisch durch das italienische Oratorium des 17. Jahrhunderts belegen läßt. Der Stuttgarter Aufführung dürften neuerdings die Wiener (alljährlich am Cäcilientage, 22. November) und die des Hoftheaters in Dessau, die auf Anregung des feinsinnigen Kunstfreundes Herzog Friedrich veranstaltet werden), würdig anzureihen sein. — Einleitende Worte zu einer Aufführung von Szenen der „Renaissance“ widmet von Wolzogen ferner dem Andenken an den Grafen Gobineau, † 13. Oktober 1882, den großen Freund Wagners, dessen Weltanschauung der des geistvollen französischen Normannen in seinem Rassenwerke und der „Renaissance“ als verwandt entgegen-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

getreten war. Wagner widmete ihm seine „Gesammelten Schriften" mit dem bezeichnenden Motto:

„Das wäre ein Bund —
Normann und Sachse!
Was da noch gesund,
daß das blüh' und wachse."

Eine Würdigung Hans von Wolzogens, die durch vertrauliche Mitteilungen über die Begegnung der beiden großen Männer in Bayreuth ihren besonderen Reiz gewinnt. Auch die deutschen Übertragungen der Werke Gobineaus durch Ludwig Schemann, der sein Leben der Einführung Gobineaus in die deutsche Geisteswelt gewidmet, man darf sagen, geopfert hat, finden die ihnen gebührende Würdigung. — Das dritte Erinnerungsblatt für die Freunde Wagners endlich ist Heinrich von Stein und seiner Weltanschauung gewidmet, dem echtesten Vertreter einer „Wagnerschule", „des geistigen Bayreuth". Im Anschluß an Chamberlain-Poskes kleiner, aber vorzüglich zusammenfassender Schrift (Heinrich von Stein und seine Weltanschauung, Leipzig, Breitkopf & Härtel) führt uns der Verfasser das Lebensbild des früh vollendeten, edlen Bayreuther Dichterphilosophen und ersten akademischen Lehrers der Bayreuther Weltanschauung vor die Seele und reiht als lebendige Zeugnisse davon einzelne Sprüche des aus dem Nachlasse Steins in dem genannten Büchlein wiederabgedruckten „Vermächtnisses" aneinander. Mögen aus ihnen nur zwei für unser nietzscheverwirrtes Zeitalter besonders beachtenswerte hier folgen: „Mitleiden und Hingebung sind nicht ein Aufgeben, sondern eine Steigerung der Persönlichkeit." Und dieser aus dem Geiste des „Parsifal" geflossene Ausspruch reicht dem andern die Hand: „Die Kunst von Bayreuth gibt einer deutschen ästhetischen Erziehung ihr Ideal, von dessen heiligem Feuer fortan auch eine schlichte Volkskunst Wärme und Licht entnehmen mag." Mit der Empfehlung der gesammelten Schriften Steins (Zur Kultur der Seele, herausgegeben von Friedrich Poske, Stuttgart, Cotta) schließt von Wolzogen diese schöne Betrachtung ab. — Den Schluß des ganzen Buches bildet aber, wieder halbhumoristisch-originell, wie am Ende des ersten Teiles: „Der Nur-Faust", der Vorschlag, zur Lösung des Problems der Dramatisierung des „Faust" die Gretchentragödie ganz auszulassen und die ursprüngliche von Goethe beabsichtigte Fassung, die in der Verbindung der eigentlichen Faust-Mephisto-Szenen des I. und II. Teils bestand, auf die Bühne zu bringen. Auch dieser Vorschlag gehört zur „Geisteswelt Richard Wagners", der sich über die Aufführungsweise des „Faust" dem Verfasser gegenüber in großen Zügen geäußert hat. Bildet doch auch die Heranziehung der Musik im II. Teil einen direkten Hinweis auf das Kunstwerk von Bayreuth (vgl. auch Robert Petsch: Zum Faust-Jubiläum, Bayreuther Blätter 1908, VII—IX.)

Möge das jüngste Erzeugnis der Muse Hans von Wolzogens auch im nichtbayreuther Kreise recht viele Leser finden und auch zur Beschäftigung mit seinen zahlreichen früheren literarischen Arbeiten anregen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BÜCHER

3. **Ernst von Possart:** Die Kunst des Sprechens. Verlag: E. S. Mittler & Sohn, Berlin 1907.

Wie eine Säule vergangener Tage ragt Ernst von Possart in unsere heutige Zeit hinein, dabei so frisch und arbeitskräftig, als ob er gegen die Zeichen der Zeit gefeit wäre. Ein langes Leben hat er alle Register der Bühnentechnik meisterlich gehandhabt, und beansprucht nun Gehör. Kein Zweifel, daß er viel zu sagen weiß, aber auch kein Zweifel, daß er die, die ein Evangelium von ihm erwarten, enttäuschen muß. Sein Buch (eigentlich nur eine Vorrede zu einem größeren Werk) ist ein Ruf an alle Streiter zum Abwenden von jenem Naturalismus in der Bühnenkunst, den der gründliche Deutsche ach so bitter ernst genommen, und zum Handhaben einer geläuterten deutschen Bühnen- und Gebrauchssprache in Süd und Nord. Nun werden aber all die, die meinen, das Studium dieses Büchleins müsse ihnen das langersehnte Heil bringen, nicht auf ihre Kosten kommen. Dazu fehlte Ernst von Possart u. a. die pädagogische Erfahrung, und dazu besaß er wohl zu glückliche Anlagen von Haus aus, über deren Nam' und Art er sich nie Rechenschaft und Klarheit zu geben brauchte. Daher bringt seine Kunst des Sprechens pädagogisch fast nichts Neues, teilweise sogar durchaus Unrichtiges und Unklares. Seine Ausführungen treffen nur das Ziel, die Wege beleuchtet er nicht oder nur sehr dunkel. Sie müssen allerdings ernst genommen werden, da er darin die Art und Weise zu erläutern versucht, wie er bald zwei Menschenalter lang, ein idealer Virtuose, uns durch sein Vorbild ein Lehrmeister war, und diese Technik Possarts ist für die Verfechter einer anderen Sprechtechnik eine harte Nuß, mit der sie sich abfinden müssen, denn selbst den unglaublichsten Strapazen hat sie standgehalten, sich also bewährt. Gehen wir des näheren auf seine Schrift ein. Da interessiert zunächst besonders, was er über die Tätigkeit der Sprachwerkzeuge sagt. Danach ist er ein absoluter Verfechter der Nasenresonanz, ohne sich jedoch über diese selbst ganz klar zu sein. Sonst würde er nicht so vorsichtig Einwendungen gegen die Ansicht einer angeblichen Autorität wie Gutzmann-Berlin machen. Die Ansicht Gutzmanns hat ihre Berechtigung bei Benutzung der Mundresonanz, aber bei Anwendung der Nasenresonanz ist sie absolut unzutreffend. Bei dieser wird das Gaumensegel nicht an die Rachenwand gedrückt, sondern hängt schlaff herab, und läßt den Luft- resp. Tonstrom ungehindert in den Nasenschallraum passieren. Ja, beim sogenannten Öffnen des Tones drückt der in der Nase aufgefangene Tonstrahl das Gaumensegel nach vorn, also es geschieht gerade das Gegenteil von dem, was Gutzmann meint. — Das Possartsche Beispiel von dem Wattepfropfen, das bei seinem Sprechen aus der Nase fliegen soll, ist mir unverständlich. Der Tonstrom soll in die Nase gehen, nicht durch die Nase, das Ventil bleibt der Mund; geht der Tonstrom durch die Nase, so würde einerseits durchaus nicht alle Luft in Ton verwandelt werden, andererseits das häßliche Näseln stattfinden. Ich selbst hörte Possart längere Jahre nicht mehr, und es ist möglich, daß Verhärtungen der Stimmbänder, wie sie das Alter im Gefolge hat, ihn zum Forcieren des Tons zwingen, wobei er die entstehende überschüssige Luft durch die Nase entweichen läßt. Vor zirka sechs Jahren rezitierte er Goethes Totentanz, und das „eins" am Schluß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist mir unvergeßlich geblieben: das war der ideale Ton, wunderbar klangvoll und rein wie eine Glocke. — Hoffentlich haben Possarts Ausführungen über die Sprachwerkzeuge die Wirkung, daß deutsche Schauspieler in größerer Anzahl als bisher der Nasenresonanz näherzutreten versuchen, und nicht erst solche, die, durch ihre Mundresonanz zugrunde gerichtet, von einem Retter in der Not darauf hingewiesen werden. Was Possart des weiteren von Fehlern und Erkrankungen der Sprachwerkzeuge spricht, ist sehr beachtenswert, auch zum Teil für Nichtsänger. Ich denke dabei besonders an die Nasenatmung, die sich leicht erlernen läßt oder aber bei natürlichem Hindernis durch eine leichte, ungefährliche Operation fast stets geschaffen wird. Ich bin nicht Possarts Ansicht, daß eine dicke Zunge für den Schauspieler oder Sängerberuf unüberwindliche Schwierigkeiten biete, sondern glaube, daß man diese Schwierigkeiten durch Technik umgehen kann, allerdings nicht dadurch, daß man versucht, die dicke Zunge elastisch zu machen. — Possart widmet dann der Atemkunst einen ganzen Abschnitt, und mit Recht, da auf der Kunst und Beherrschung des Atems Sprechen und Singen beruht. Allerdings ist das nicht so zu verstehen, als ob man dadurch, daß man den Atem stärken will und mit dem Atem arbeitet, das Singen und Sprechen erlerne, wie viele Gesanglehrer meinen. Man könnte einem Kinde die Beinmuskeln bis ans Lebensende massieren, dadurch würde es nie gehen lernen. Die Ausnutzung der von Possart angeführten Atemart lernt man durch deren Gebrauch noch nicht, aber wünschenswert wäre es für jedermann, sich damit vertraut zu machen, auch besonders für Stotternde und zu Asthma neigende. Gerade bei diesem Abschnitt vermisse ich z. B. den Pädagogen in Possart völlig. Jemand, der die Zwerchfellatmung nicht beherrscht, wird auf Grund der Possartschen Ausführungen dieselben kaum erlernen können. Und das, was er an Erklärungen über deren Zweckmäßigkeit bringt, läßt auch durchaus zu wünschen übrig. — Die letzte Hälfte des ersten Abschnittes bringt phonetische Erörterungen, auf die ich nicht weiter eingehen will. Nur das, was Possart über das Mundöffnen bei den einzelnen Vokalen sagt, halte ich für durchaus unverträglich mit der Nasenresonanz. Ich bin der Überzeugung, daß bei sämtlichen Vokalen die Zahnreihen gleichweit auseinanderstehen müssen, und nur die Lippen äußerlich eine Vokaländerung anzeigen dürfen. Diese gähnende Mundöffnung, die wir bei Sängern und Schauspielern so viel sehen, weist stets auf die Mundresonanz. — Der zweite Teil bringt praktische Beispiele, und hier ist der pädagogische Wert des Possartschen Buches zu suchen, in dem eingangs erwähnten Versuch, eine Einheitssprache zu schaffen. Zur Illustrierung des Ganzen dienen drei vorzüglich ausgeführte farbige Tafeln, von denen besonders die erste interessieren wird. Ihre Betrachtung zeigt ganz augenfällig, wo die Klangböden zu suchen sind, nämlich nicht in dem von Weichteilen umgebenen Munde, sondern in der räumlich ungleich ausgedehnteren, noch dazu von Knochenmassen umgebenen Nasenhöhle. — Possarts Buch birgt allenthalben Schätze reichen Wissens; möchten sich viele finden, die sie heben können und wollen, zum Besten unserer im Argen liegenden Sprech- und Gesangskunst! Richard Hähn

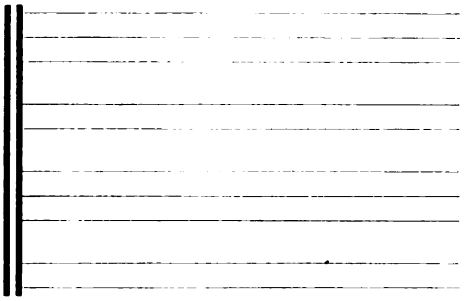
4. **Gustav Neuhaus:** Das natürliche Notensystem. Verlag: H. Neuhaus, Bochum 1906.

Jede Kunst darf beanspruchen, mit einem möglichst vollkommenen Handwerkszeuge zu arbeiten. Das sind für die Musik Instrumente und Tonschrift. Der lange Bestand und die internationale Geltung unserer Tonschrift sprechen für ihre Vollkommenheit. Dennoch muß die Frage, ob sie bereits den höchsten Grad von Einfachheit, Konsequenz und Deutlichkeit besitzt, und ob sie der modernen, im Zeichen der Chromatik und Modulation stehenden Musik noch genügt, verneint werden. Die vielen Verbesserungsversuche der letzten Jahrzehnte sind daher erklärlich und berechtigt, soweit sie die Vorzüge der jetzigen Tonschrift, insbesondere das Notenbild, unangetastet lassen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Tonschriftreformatoren gliedern sich von vornherein in zwei Gruppen: die Siebenton- und die Zwölftonschreiber, jene im Anschluß an die bestehende Notenschrift von der Diatonik, diese von der Chromatik ausgehend. Während die Siebentonschrift die chromatischen Töne lediglich als Ableitungen, Versetzungen der C-dur-Töne, also relativ betrachtet, will die Zwölftonschrift alle Töne als selbständig, gleichberechtigt, demnach absolut auffassen. Der Wegfall aller (sowohl der Tonart- wie zufälligen) Versetzungszeichen ist der Magnet, der immer wieder die Erfinder zur Zwölftonschrift zieht, so auch den Verfasser der vorliegenden Schrift. Sein Versuch ist jedenfalls unter allen gleichartigen weitaus der beste, ja, von einer verblüffenden Einfachheit und Vernünftigkeit. Neuhaus geht vom Klavier aus und erreicht eine vollendete Kongruenz zwischen Noten- und Tastenbild dadurch, daß er das letzte, von links aus gesehen, also horizontal statt vertikal, direkt auf das Papier überträgt:



Der Klavierspieler lernt die Noten zugleich mit den Tasten kennen: Die schwarzen Tasten geben die Notenlinien, und zwar genau in denselben Abständen, d. h. in Gruppen von zwei bis drei Linien, wodurch das Auge befähigt wird, die zehn Linien des Violin- und des Baßsystems leicht zu übersehen. Die Noten unter und über den Linien bezeichnen die weißen, die Noten auf den Linien die schwarzen Tasten. Jede Note hat wie auf dem Klavier ihre charakteristische Stelle, ist mit keiner anderen Note zu verwechseln und bedeutet jedesmal einen einzigen, ganz bestimmten Ton. Dagegen bleibt das Notenbild wie beim Klavier in jeder Oktave dasselbe, alle Versetzungszeichen und Schlüssel fallen fort. Auch bei den Hilfslinien bleibt die obige Gruppierung bestehen, so daß Noten mit vielen Hilfsstrichen viel leichter lesbar sind als in der jetzigen Schrift. Aber es bedarf der Hilfslinien häufig nicht, da das obere Liniensystem den chromatischen Tonraum von c′ bis h″, das untere System von C bis h, also jedes zwei Oktaven umfaßt. Schade, daß dieser geniale Gedanke doch keine Aussicht auf Verwirklichung hat! Im Prinzip scheitert er wie alle anderen Zwölftonversuche daran, daß er einen Entwickelungszustand unserer Musik, die Chromatik, zur Regel erhebt, die Diatonik aber zur Ausnahme und zu einem Ausschnitt der chromatischen Tonleiter macht, obwohl doch unzweifelhaft die Diatonik, wie sie in der C-dur-Skala vorgezeichnet ist, die normale, weil naturgemäße Grundlage der Musik ist und bleiben wird. Es ist auch gar nicht wahr, daß innerhalb der herrschenden Tonart die Töne immer selbständige, absolute Geltung haben, vielmehr können sie lediglich versetzte, „alterierte“ Töne sein, wie in C-dur in den Akkorden f ♭a c, h d f ♭a und c e ♯g das as und gis. Weiter ist zu bedenken, das die Musikpraxis nicht ausschließlich von der temperierten Stimmung beherrscht wird, die doch nur ein Kompromiß und nur notgedrungen da ist. Aber selbst bei temperierter Stimmung würdigt und handhabt jeder echte, sensible Musiker bewußt oder unbewußt den feinen Unterschied zwischen diatonischer und chromatischer-enharmonischer Stimmführung und wird in der alles gleichmachenden Zwölftonschrift

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

immer eine Vergröberung und Profanierung des Musikempfindens erblicken. Rein praktische Mängel sind bei Neuhaus folgende: modulierende Akkorde und Passagen sind in unserer Notenschrift sofort an den Versetzungszeichen zu erkennen, während bei Neuhaus der Unterschied der Notenstellung zwischen und auf den Linien nicht genügt, um die Modulation auf den ersten Blick bemerkbar zu machen. Auch die von vornherein herrschende Tonart ist wegen der Einförmigkeit der zwölfstufigen Notenschrift nicht prima vista ersichtlich. Und wie breitspurig treten Akkorde und Passagen in dem fast den doppelten Raum unseres Liniensystems in Anspruch nehmenden Linienbilde von Neuhaus auf! Das Auge muß an den Noten förmlich in die Höhe klettern! Endlich macht die notwendige Umlernung der Intervallbenennungen die größten Schwierigkeiten; 1—3 zeigt jetzt nicht mehr eine Terz, sondern eine Sekunde, 1—5 nicht mehr eine Quint, sondern eine Terz an. Der Verfasser ist einsichtig genug, diese Mängel zum Teil selbst zu erkennen, wie überhaupt die Objektivität und Klarheit seiner Ausführungen angenehm auffällt. Georg Capellen

5. **Georges Servières**: Weber. Verlag: H. Laurens, Paris.

Eine „biographie critique", die auf jeden Fall viel Herzliches und Schönes enthält. Das Leben Webers mit seinen vielfachen Wechselfällen, Aufregungen und Enttäuschungen ist schlicht und einfach, aber mit rührendem Verständnis für Webers menschliches Wesen dargestellt. Noch besser aber sind die Kapitel, die sich mit Webers künstlerischem Schaffen beschäftigen. Hier zeigen sich Feinsinn und ein tiefes Erfassen des echt deutschen Grundzugs der Weberschen Musik. Einzelheiten, wie die Besprechung des „Konzertstücks" oder der wirklich geistreiche Abschnitt über den seelischen Gehalt der Musik zum „Freischütz", gereichen dem Buch zu besonderer Zierde. Die Art z. B., wie Servières die durch die Musik zum Ausdruck gebrachte innere Harmonie zwischen Max und Agathe bespricht, ist neu und fesselnd. Er sagt da unter anderem: „L'un et l'autre personnage passe par les mêmes alternatives d'angoisse et d'espoir, mais l'andante en sol de l'air de Max [‚Jetzt ist wohl ihr Fenster offen'] montre l'amoureux en parfaite communion de pensée avec la fiancée qui l'attend à sa fenêtre (andante en ut de l'air d'Agathe) [‚Alles pflegt schon längst der Ruh'] et le sentiment est identique: c'est le même amour de la nature, le même fonds religieux, la même tendresse rêveuse et ardente. Il y a là comme de la télépathie. Cette correspondance artistique était prévue par le poème, mais Weber l'a réalisé musicalement comme nul compositeur n'aurait su le faire!" Das tüchtige Buch macht der französischen Musikschriftstellerei alle Ehre.

Dr. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

6. **Ferruccio Busoni**: Concerto per un Pianoforte principale e diversi strumenti ad arco, a fiato ed a percussione. Aggiun, tovi un Coro finale per voci d'uomini a sei parti. Le parole alemanne del poeta Oehlenschlaeger danese. Verlag: Breitkopf e Haertel, Leipzig.

Das bis auf die deutsch gedruckten Städtenamen der Verlagsfirma vollständig italienische Titelblatt der Partitur hat eine vieldeutige Zeichnung: ein griechischer Tempel, dahinter eine Sonne aufgeht, ein indischer Wundervogel, ein ägyptisches Tempeltor mit einer davorruhenden Sphinx, Zypressen und Pinien, der feuerspeiende Vesuv, ein Mausoleum und endlich, ganz rechts in den leeren Rand blickend, der sperberköpfige Sonnengott der Ägypter drängen sich auf einem Raume von etwa zwanzig Zentimetern Breite und zehn Zentimetern Höhe. Es liegt etwas Symbolisches in dieser Zeichnung zu dem vielgestaltigen und auseinanderschwärmenden Konzerte des Italieners Busoni

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit den deutschen Chorworten des Dänen Oehlenschlaeger. Viel technisch sorgfältige Arbeit und auch ganz gewiß — man spürt's wie elektrische Funken auf Einen überspringen — viel innerlich Empfundenes und seelisch Gewolltes steckt in dieser ungeheuren Partitur; daß sie nun doch nicht den Eindruck eines vollendeten Kunstwerkes macht, woran mag das liegen? Es widerstrebt mir, die Schuld daran nur beim Werke zu suchen; denn damit ein Ding schön sei, bedarf es bekanntlich nicht nur des Objektes, sondern auch eines empfänglichen Subjektes. Und ich habe, mögen dies scharfsinnigere Kollegen vielleicht auch belächeln, zuviel Ehrfurcht vor der ehrlichen Arbeit eines Talentes, als daß ich nicht, wenn mein ästhetisches Gefühl zu respondieren versagt, mich selbst auch zum Teil als minus-Posten in die Rechnung setzte. Gleichwohl glaube ich dem Konzerte Busoni's nicht Unrecht zu tun, wenn ich einen Grund für die Disharmonie zwischen ihm und mir in dem nicht allzu gewichtigen Edelgehalt, wie auch der begrenzten Triebkraft seiner Themen finde — trotz des sympathischen, höchst feierlichen Hauptthemas des ersten Satzes. Auch darin vermeine ich richtig zu empfinden, daß ich an diesem ersten, Prologo e Introito überschriebenen Allegro, das elementar wie etwa ein Sonnenaufgang empfunden ist, eine dem Gefühlsinhalte entsprechende Größe der Architektur vermisse. Aber freilich, wie viel Interessantes im einzelnen steht in dieser Partitur, interessantes namentlich in der an manchem Neuen reichen Verwendung des Klaviers, in der orchestralen Koloristik und in der auch Gewaltsamkeiten nicht scheuenden Harmonik! Rühmlich ist es ganz besonders, daß Busoni in seinem „Konzert" nicht auf eine virtuose Hervordrängung des allerdings kolossal schwierigen Klavierpartes als Selbstzweck bedacht ist, sondern, dem Beispiele Liszts folgend und es erweiternd, das Klavier unter Ausnützung seiner Klangindividualität quasi als Orchesterinstrument verwendet. Fünf Stücke bilden zusammen das Konzert: außer dem Prolog hat es ein pezzo giocoso, ein pezzo serioso, ein all' Italiana und den abschließenden Cantico, in dem ein unsichtbarer Männerchor zu großem Orchester eine Strophe aus Oehlenschlaegers „Alladin" singt. In dieser Strophe haben wir wohl das Programm des übrigens in geschlossenen Formen gehaltenen Werkes, und zwar dürfte der Vers „wechseln im Erdenlicht Freuden und Schmerzen, ruhig hier stehen die Pfeiler der Welt" den leitenden, im Grunde religiösen Gedanken bilden. Dieses Zitat zeigt schon den Ernst, der Busoni bei der Konzeption erfüllt hat, und auch die Gestaltung des pezzo giocoso, dessen Heiterkeit fratzenhafte Dämonie und klagende Klänge vorübergehend recht problematisch machen, verrät einen Kampf in den Tiefen der Seele. Rein musikalisch betrachtet, schwankt Busoni zwischen naivem Musikantentum und einer gewissen snobistisch spintisierenden Klügelei, wozu er sich offenbar als „moderner" Musiker ernstlich verpflichtet fühlt; stilistisch am besten, d. h. kongruent in Form und Inhalt, will mir das all' Italiana vorkommen. Indessen — was helfen alle Gedanken über die stumme Partitur? Hören muß man sie; und daß man es aufführe, dafür plädiert das Konzert selbst mit seiner Aufrichtigkeit und dem Geistreichtum seiner fesselnden Sprache. Paul Ehlers

7. **Felix Blumenfeld**: „Près de l'eau". Six morceaux détachés pour piano. op. 38. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Schon der Titel deutet an, daß diese Stücke einen ziemlich monotonen Charakter haben werden: wirklich sind fünf von den sechs Nummern einzig auf den üblichen Läufen, Triolen und aufgelösten Akkorden aufgebaut, die uns das Rieseln, Rinnen und Plätschern des Baches assoziativ zurückrufen sollen. Die Motive melodischer Erfindung, die diese Läufe ja erst zu eigentlicher Musik machen muß, sind geringwertig und vermögen den Hörer nicht von dem Eintönigen der Begleitung abzuziehen. Nur No. 3 ist ein hübsches kleines Stück, bei dem man glücklicherweise durch nichts an Wasser erinnert wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

8. **Anatole Liadow**: Trois morceaux pour piano. op. 57. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Drei sehr reizvolle Stücke, Prélude, Valse und Mazurka, leise an Chopin'sche Manier anklingend, von zarter und durchsichtiger Erfindung und angenehmer Klangwirkung, ohne zuviel Neigung zu kapriziöser Motivbildung.

9. **B. Kalafati**: Trois bagatelles pour piano. op. 9. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Alle drei Stücke dieses Heftes bilden gute Musik leichteren Stils mit hübschen Melodieen und hie und da geistreicher Phrasierung. In dem Scherzino (No. 1). zeichnet sich das Moll-Thema als besonders reizvoll aus. Als No. 2 folgt ein ganz entzückendes Valse-Impromptu, das durch die Tempowechsel im Hauptteil, gegen den das Zwischenmotiv allerdings etwas abfällt, sehr wirkungsvoll gestaltet ist. No. 3 („L'enterrement d' un oiseau") ist ein eigenartiges, aber auch rein musikalisch sehr hübsches Programmstückchen à la Grieg.

10. **S. Barmotine**: Sonate pour piano. op. 4. — Six morceaux pour piano. op. 5. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Von den kleineren Stücken sind No. 1 (Pastorale), 2 (Minuetto) und 5 (Leggenda) besonders ansprechend. Noch mehr als hier tritt in der Sonate, besonders im ersten und zweiten Satz, ein starkes musikalisches Können und eine reiche melodische Phantasie hervor. An dem kräftigen Hauptthema des Allegro wie an dem ernsten und schönen, durch und durch warmen Adagio kann man seine reine Freude haben; das Scherzo-Finale fällt durch verzwickte Erfindung des Themas und hier und da harte Modulation dagegen ab. Allerdings ist Sonate hier wie so vielfach bei modernen Komponisten eine verkehrte Bezeichnung: man sollte doch nicht jede Phantasie mit freiem Melodieengange ohne eine Spur thematischer Durchführungsarbeit Sonate nennen.

Albert Leitzmann

11. **Goby Eberhardt**: Violinschule. Neue Methode (Sekundensystem) für den Anfängerunterricht. Teil I. Gleiche Fingerhaltung. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Diese Schrift führt den Schüler sehr behutsam, aber durchaus zweckmäßig zum Ziel. Da der Sekundgriff sowohl bei der einzelnen Aufeinanderfolge der Töne als auch bei allen Doppelgriffen und Akkorden eine entscheidende Rolle spielt, so war es vom Verfasser ein guter Gedanke, dieses Sekundensystem für den Anfänger weiter auszubauen und alle Intervalle auf die Sekunde zurückzuführen. Durch diese Vereinfachung wird das Greifen für den Anfänger sogleich etwas Bewußtes. Die Übungen sind meist melodisch gehalten. Eine große Anzahl von Abbildungen veranschaulicht die Haltung des Körpers beim Violinspiel. Die äußere Ausstattung dieser sehr billigen Schule ist vortrefflich.

12. **Robert Schumann**: Studie für den Pedalflügel (aus op. 56). Bearbeitung für Pianoforte, Violine und Viola von Friedrich Spiro. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Man wird beim Durchspielen dieser Bearbeitung nur bedauern, daß nicht Schumanns ganzes Opus 56 so vorliegt. Nach Trios in dieser Besetzung (Viola statt Violoncell) scheint ja jetzt große Nachfrage zu sein, da für Arrangements wiederholt diese Besetzung gewählt wird.

Wilhelm Altmann

13. **Richard Wagner**: Weihegruß. Vierstimmiger Männerchor, herausgegeben von Dr. Wilhelm Kienzl. Verlag: Ed. Bote und G. Bock, Berlin.

Wie der Herausgeber in einem längeren Vorwort mitteilt, ist der hier zum ersten Male zur Veröffentlichung gelangende Männerchor Richard Wagners während des Meisters

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Engagement als Hofkapellmeister in Dresden 1843 auf Bestellung des Königs Friedrich August II. von Sachsen zur feierlichen Enthüllung des Bronzedenkmals des Königs Friedrich August I. von Sachsen entstanden. Wagner hat den Chor auf einen der Situation entsprechenden, von Patriotismus triefenden Text des Advokaten Hohlfeld komponiert. Wie der Herausgeber richtig bemerkt, ist das Gelegenheitsopus des Meisters weit davon entfernt, als eine musikalische Tat angesehen zu werden. Es ist ein wohlklingender, dabei leichter Chorsatz, der es verdient, weitere Verbreitung zu finden. Um letztere zu ermöglichen, hat Kienzl dem Chor eine zweite Textdichtung allgemeinen Charakters beigefügt, die, nicht gerade an Überfluß von Geistestiefe leidend, immerhin ihren Zweck erfüllt.

14. **Werner Kremling:** Drei Lieder für eine Altstimme mit Klavierbegleitung. op. 4. — Abendstern. Lied für eine tiefe Altstimme mit Klavierbegleitung. op. 5. Verlag: B. Hartmann, Elberfeld.

Krasser Dilettantismus.

15. **Hakon Börresen:** Vier Lieder. op. 8. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Der geschickten technischen Aufmachung steht nur ein leicht gewogener melodischer Kern gegenüber. Mangels einer ernsthaften textlichen Vertiefung wirken Börresen's Liedervertonungen nur äußerlich.

16. **Agathe Backer-Gröndahl:** Vier Gesänge für Mezzosopran oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. op. 65. Verlag: Gebr. Hals, Kristiania.

Wie in den Klavierstücken op. 64, so erweist sich die kürzlich verstorbene Norwegerin auch in diesen Gesängen als eine überaus gewandte Komponistin. Die Lieder sind, ohne weiter Rätsel aufzugeben, von frischer Melodik und glattem, wohlklingendem Satz. Bei geringen Anforderungen an die Ausübenden, sind sie dankbar im eigentlichen Sinne des Wortes, ohne daß man ihnen den Vorwurf der Trivialität machen kann.

17. **Rudolph von Procházka:** Aus alten und jungen Tagen. Zehn Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. op. 22. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Wie so viele Neuerscheinungen der neueren Liederliteratur halte ich auch diese Gesänge für überflüssig. Die trockene Phantasie, die ungelenke Satztechnik machen es unmöglich, dem praktischen Sänger diese Liedergruppe Procházka's zu empfehlen.

18. **Émile Jaques-Dalcroze:** Wanderlieder im Volkston. Erster Band: Patriotische Gesänge. Zweiter Band: Beim Marschieren. Dritter Band: Kehrreime und Scherzlieder. Deutsche Bearbeitung von Dr. Otto Neitzel. Verlag: Sandoz, Jobin & Co., Paris, Leipzig, Neufchatel.

Sämtliche Gesänge dieser umfangreichen Sammlung sind melodisch auf den Volkston gestimmt, ohne sich dabei harmonisch in ausgefahrenen Geleisen zu bewegen. Zweistimmig gesetzt, können sie mit oder ohne Begleitung gesungen werden und erfüllen, wenn auch rhythmisch nicht durchweg einfach, ihren Zweck vollständig.

19. **Constanz Berneker:** Sonnenlieder. Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Constanz Bernekers, des verstorbenenen Königsberger Tondichters, Muse war nicht für ein impulsives Darauflosklingen und -singen geboren. Stimmungsvolle, zarte Heimlichkeit, gelegentliches Aufflackern eines zurückgedrängten Temperaments, Sinn für eine weiche Melodik, die ihre Wurzel in der Empfindungswelt der Romantiker hat, sind die hauptsächlichsten Charakteristika seiner Phantasie. Auch seine „Sonnenlieder", die zu dem Besten gehören, was Berneker für Gesang geschrieben, zeigen diese Merkmale unverkennbar. Es sind lyrische Ergüsse voll schwärmerischen Wohlklangs.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

20. **Anna Cramer:** Fünf Gesänge von Klaus Groth für eine Singstimme und Klavier. op. 1. — Fünf Gedichte von O. J. Bierbaum für eine Singstimme und Klavier. op. 2. Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Die Komponistin ist ein annehmbares Talent, das fleißig gearbeitet und sich in der modernen Gesangsliteratur tüchtig umgesehen hat. Ist auch ihre Erfindungsgabe eine verhältnismäßig karge, so muß man doch ihre Gesänge hinsichtlich der Eindringlichkeit ihrer Charakterisierung der Dichtungen, sowie ihrer technischen Arbeit überhaupt weit über viele kompositorische Leistungen ihrer Geschlechtsgenossinnen stellen.

21. **Arthur Perleberg:** „Pierrot marié." Liederkreis von O. E. Hartleben, für eine mittlere Stimme mit Klavier. op. 9. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Die grotesken Dichtungen O. E. Hartlebens vermochte Arthur Perleberg ebensowenig zu erschöpfen wie seine kompositorischen Vorgänger. Viele haben sich schon an diesen Dichtungen versucht. Hier wie auch dort vortrefflich geratene Einzelheiten neben leeren Phrasen.

22. **Josef Eisenberger:** Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 7—11. Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Tongeklingel ohne Bedeutung.

23. **Franciscus Nagler:** Fünf lyrische Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. op. 35. Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Naglers op. 35 ist in jeder Beziehung wohlgeraten. Die natürlich empfundenen Lieder sind klangschön und dankbar für den Sänger.

24. **Theodore Spiering:** Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 1. Verlag: Schlesinger (Rob. Lienau), Berlin.

Die fünf Gesänge, die der vortreffliche deutsch-amerikanische Geiger als op. 1 herausgegeben hat, sind trotz ihrer Ungleichwertigkeit gute Talentproben. Die Vertonung von Dichtungen wie „Der Schmied", deren musikalische Ausdeutung für alle Zeit erschöpft ist, sollte der Komponist künftig meiden.

25. **Th. W. Werner:** „Die Lieder der jungen Katharina May." Ein Liederkreis nach Gedichten von Gustav Schüler, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Dieser aus sechs tief empfundenen Stimmungsbildern bestehende Liederkreis nimmt unter den Neuerscheinungen der letzten Jahre, soweit sie die Liederliteratur betreffen, einen guten Platz ein. Th. W. Werner, von dessen Komponistendasein ich bisher nichts wußte, ist ein starkes Talent mit lebhaftem dramatischen Einschlag. Seine warmblütige Phantasie, seine — Seite 12, Takt 9 ausgenommen — natürliche, klar gegliederte Deklamation, die feinsinnige Art seiner Rhythmik verleihen diesen an das Können der Sängerinnen nicht geringe Anforderungen stellenden Gesängen ein Gepräge von eigenem Reiz. Es macht mir ein besonderes Vergnügen, intelligente Vortragskünstlerinnen auf diesen Liederkreis hinzuweisen.

26. **G. H. G. von Brucken-Fock:** Vierzehn Lieder für Sopran. op. 18. Vier Hefte. Verlag: De Nieuwe Muziekhandel, Amsterdam.

In seinem op. 18 bringt der Holländer von Brucken-Fock, dessen eigene Pfade suchende Phantasie von einem großen Können getragen ist, nicht weniger als 14 Lieder von bemerkenswerter Vielseitigkeit des Stimmungsgehaltes. Neben groß angelegten, dramatisch akzentuierten Gesängen versteht es der Komponist, Töne von zarter Empfindung und zierlich rhythmisierter Grazie anzuschlagen. Sämtliche Gesänge zeichnen sich durch eine große Sorgfalt der Arbeit und das Bestreben aus, den poetischen Gehalt der Dichtungen nach Möglichkeit zu erschöpfen. Das vorliegende umfangreiche Opus eines ernststrebenden Tondichters darf als eine wertvolle Bereicherung unserer an Oberflächenmusik so reichen modernen Liederliteratur begrüßt werden. Adolf Göttmann

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 1908, No. 17—26. — Eugen Segnitz bespricht in dem Aufsatz „Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn“ (No. 17) sehr lobend die Werke des genannten Komponisten und berichtet kurz über sein Leben. — Der Aufsatz „Händel und die willkürlichen Auszierungen seiner Werke“ enthält einen Auszug aus dem mit Unterstützung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin herausgegebenen Werke „Ornamentik der Musik“ von Adolf Beyschlag nebst Anmerkungen des Verfassers. Beyschlag druckt hier die einzigen bis jetzt bekannt gewordenen von Händel selbst angefertigten Verzierungen zu einer Kantate ab und weist darauf hin, daß die von Chrysander und Seiffert als „absolut maßgebende, direkt aus Händels Ausführungspraxis stammende Dokumente“ bezeichneten Verzierungen in den von Smith angefertigten Handexemplaren des „Messias“ nicht von Händel selbst geschrieben wurden und wahrscheinlich ihm gar nicht bekannt waren. Eingehend begründet der Verfasser die Ansicht: „Mag es auch nicht mehr möglich sein, genau festzustellen, wie Händels Oratorien zu Lebzeiten des Komponisten ausgeführt wurden, so wie sie im genannten [Chrysander-Seiffertschen] Klavierauszug [des ‚Messias‘] gedruckt sind, wurden sie keinesfalls gesungen!“ Die Meinung, daß „man zu Händels Zeit immer nur mit Ausschmückungen vorgetragen hätte“, nennt Beyschlag eine irrige. Händel habe „in seiner Oratorienperiode nennenswerte willkürliche Auszierungen höchstens in Zwangslagen geduldet“. „Einige seiner Kompositionen prangen auch in der Originalfassung im reichsten ornamentalen Schmuck, wenn aber die Mehrzahl mit Verbrämungen spärlich bedacht ist, so liegt dem offenbar die Erwägung zugrunde, daß jeder Zierat eine Einbuße an lapidarer Kraft bedeute. Die Diminution ist eben eine Kleinkunst, und sie mag bei Werken dieses Genres mitunter glückliche Wirkungen erzielen. Tonschöpfungen von monumentaler Bedeutung schädigt sie unbedingt, indem sie deren Originalität verwischt und sie auf ein Altagsniveau herabzieht.“ — Hierauf erwidert Hugo Goldschmidt in dem Aufsatz „Zur Frage der vokalen Auszierung Händelscher Oratorien“ (No. 19), daß die von Seiffert angeführten Dokumente zwar nicht authentisch seien, daß er aber „Beyschlags prinzipieller Zurückweisung jeder Ausschmückungsfreiheit im Händelschen Oratorium nicht zuzustimmen“ vermöge. Die Diminution sei nicht immer bloße „Kleinkunst“ gewesen. Wir seien aber nicht „verpflichtet, im Geiste jener Zeit auszuführen .... Denn was jener Musikpraxis noch als Ausdrucksmittel brauchbar dünkte, wird uns vielfach lediglich als entbehrlicher Schmuck, ja zuweilen als virtuos-überflüssige Form erscheinen“. Goldschmidt glaubt, „daß man sich im wesentlichen an die Niederschrift zu halten hat, und daß Zutaten nur dort geboten sind, wo entweder die virtuose oder tonmalende Anlage des Stückes zu ihr angepaßten Zusätzen auffordert oder wo die melodische Linie, wie sie die Niederschrift gibt, als einer Vervollständigung oder Abrundung bedürftig empfunden wird“. — Über „Ein Schubertfest in Lille“ berichtet Arthur Neißer. — Paul Marsop richtet unter der Überschrift „Zur Münchner Musikrevolution“ (No. 18)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

14 Fragen an Hofrat Kaim, das ehemalige Kaimorchester und den Allgemeinen Deutschen Musikerverband. — Die Redaktion veröffentlicht „Zwei offene Briefe". In dem ersten sagt Richard Strauß, daß er in seinem viel besprochenen Brief an den New Yorker „Liederkranz" „nicht alle Amerikaner für Heuchler und Talentlose erklären wollte", und daß er sich wegen des Dirigierens in Wanamakers Warenhaus keinen Vorwurf mache. Die Redaktion meint, dieser Brief sei „vielleicht eins der interessantesten Dokumente, die aus des Künstlers Hand geflossen." In dem zweiten Brief spricht Arthur Seidl gelegentlich der Aufstellung einer Büste Bismarcks in der „Walhalla" bei Regensburg den Wunsch aus, daß der Prinzregent von Bayern, der Protektor der Bayreuther Festspiele, auch die Aufstellung einer Büste Richard Wagners in der „Walhalla" anordnen möge. — Georg Schünemann veröffentlicht einen Aufsatz „Zur Flötentechnik des 18. Jahrhunderts" (No. 19). — Gelegentlich der Tagung des von der Bühnengenossenschaft eingesetzten Ausschusses für Feststellung einer einheitlichen Aussprache veröffentlicht Richard Hähn den Aufsatz „Einheitliche Bühnenaussprache", in dem er besonders Possarts Buch „Die Kunst des Sprechens" verteidigt. — Otto Lessmann bespricht in dem Aufsatz „Goethes ‚Faust' in Weimar" (No. 18 und 19) eingehend Felix Weingartners Musik zum „Faust". — Ein langer Aufsatz über „Kunst und Reklame" wendet sich gegen Mißstände in der amerikanischen Musikpresse, besonders gegen den „Musical Courier" (No. 20). — Das Doppelheft 21—22 wurde als „Münchener Tonkünstlerfest-Nummer" herausgegeben und enthält die folgenden Aufsätze: „Zur 44. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in München" von Paul Schwers. — „Die Musikstadt München" von Ernst Boehe. — „Hector Berlioz: Die Trojaner" von Paul Bekker. — „Das Bachfest in Leipzig" von Eugen Segnitz. — „Ein Brahms-Denkmal in Wien" von August Püringer. — „Thematische Analysen der in den Konzerten der Tonkünstlerversammlung zur Aufführung gelangenden neuen symphonischen Werke und Kammermusikkompositionen". — Julius Hey berichtet in dem Aufsatz „München-Augsburg als Pflegestätten deutschen Schulgesanges" (No. 23) über ein Prüfungskonzert der von Friedrich Grell geleiteten Münchener Singschule und über eine Aufführung der von Albert Greiner geleiteten Augsburger Singschule. Die beiden Aufführungen boten dem Verfasser „einen tröstlichen Ausblick auf endliche Besserung" des Schulgesangunterrichtes, der auch Ton- und Stimmbildung pflegen müsse. — Zum 25. Todestage der Sängerin veröffentlicht Carlos Droste den Aufsatz „Hedwig Reicher-Kindermann". — Otto Lessmann berichtet über „Die Orientfahrt der Berliner Liedertafel". — Georg Richard Kruses Aufsatz „Otto Nicolai als Sinfoniker" (No. 24—26) enthält eine ausführliche Besprechung einer Symphonie von Nicolai, sowie Stellen aus seinen Tagebüchern. Am Schluß sagt Kruse: „Jedenfalls zeigt das Werk des 25jährigen Nicolai nicht nur ein anerkennenswertes Wollen, sondern auch ein großes Können, eine sichere Beherrschung aller Kunstmittel, die aus dem ernsten Studium unserer besten Meister, vor allem Mozarts und Beethovens, erwuchs, denen er, auch von welschem Dunst und Tand umgeben, die Treue bewahrte. Eine Aufführung würde noch heut interessieren, wenn auch Eigenart und Erfindung in dieser Symphonie noch nicht auf der Höhe seines Meisterwerks, der ‚Lustigen Weiber', stehen." — Hermine Schmidt berichtet in dem Aufsatz „Die ‚große Entdeckung'" (No. 24) ausführlich über einen Prozeß, den der Stimmbildner Horspool in London gegen Dr. Cummings, den Vorsitzenden der „Incorporated Society of musicians", wegen einer beleidigenden Kritik seiner Methode anstrengte und der mit der Freisprechung des Angeklagten endete. —

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard Hähn veröffentlicht den Bericht „Vom 4. Musikpädagogischen Kongreß", dem ein von Wilhelm Eylau verfaßter besonderer Bericht über die den Geigenunterricht betreffenden Verhandlungen hinzugefügt wird (No. 25). — Unter der Überschrift „Lauchstädt" veröffentlicht Eugen Segnitz einen Aufsatz über das Theater in Lauchstädt zur Zeit Goethes (No. 26). — Das Repertoire der Berliner Königlichen Oper bespricht Rudolf Fiege in dem Aufsatz „Die Königliche Oper in Berlin im Spieljahr 1907/8."

NEUE MUSIKALISCHE RUNDSCHAU [früher Musikalische Rundschau] (München), 1908 No. 1—6. — Otto Keller veröffentlicht in dem Aufsatz „Die 44. Tonkünsterversammlung zu München" (No. 1) einige Daten aus der Geschichte des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins". — In dem Aufsatz „Die Entwickelung unserer modernen Tonkunst" (No. 1—3) klagt Max Chop über die Dekadenz der heutigen Kunst. Er nennt unsere Zeit „das Zeitalter der veräußerlichten Naturen, des zusammengedrängten Lebensextraktes, des Vieldurchmachens und Vielvergessens, gesteigerter Eindruckslosigkeit und Abstumpfung" und weist auf das Leben Beethovens und Richard Wagners hin, um zu zeigen, daß „nicht das selbstsüchtige Sichausleben, vielmehr der Heroismus der Entsagung und der Erkenntnis des Mittlertums zu den steilen Höhen echter, wahrer Kunst führen". Nachdem die öffentliche Kritik sich durch ihre anfängliche Verkennung der Größe Richard Wagners so sehr blamiert habe, fürchte man sich sehr, neue Künstler ungünstig zu beurteilen, und daher gelinge es „jeder das Durchschnittsmaß überragenden Erscheinung", die „sich selbst als Repräsentant einer neuen Kunst ausspielt", „sofort Schule zu machen und eine Clique devotester, lakaienhafter Beschützer um sich zu scharen". Es folgt dann eine lange Betrachtung der Entwickelung der Musik, besonders der dramatischen, seit Wagner. Am Schlusse spricht der Verfasser die Meinung aus, daß besonders „Werke wie Max Regers Serenade, Frederick Delius' ‚Sea-Drift' und ‚Apalachia'" zu der Hoffnung berechtigen, „daß die Krisis bald überstanden ist". — Hermann Meister schreibt „Zum Verfall der Operette" (No. 1): „Die passive Schuld am Verfall tragen zunächst weniger die Komponisten wie die Textverfasser, und in zweiter Linie die textändernden Regisseure und Darsteller." Die neue Operette sollte weniger an Strauß als an Offenbach und Suppé anknüpfen; denn der Walzer „bietet zu viel Verlockungen zu einem nachlässigen Arbeiten" und „bildet das leichteste Mittel, das Publikum so süß einzulullen, daß es, von zarten Tönen .... ganz eingenommen, nur noch diese hört und alles andere", also auch die Gemeinheiten des Textbuches, „verzeiht". — Otto Keller berichtet über „Die Enthüllung des Brahmsdenkmales in Wien und die Brahmsausstellung"; Herman Roth „Vom Leipziger Bachfest". — Unter der Überschrift „Eine Aufführung meiner d-moll Symphonie. Von Robert Volkmann" veröffentlicht Josef Lewinsky, wie es scheint nach einer mündlichen Erzählung des Komponisten, dessen Bericht über ein Konzert in einer „ungarischen Mittelstadt". — Paul Schlesinger veröffentlicht einen ausführlichen Bericht über „Die 44. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in München" (No. 2). — Erich Kloss bespricht unter der Überschrift „Richard Wagner und seine erste Gattin" ausführlich die Briefe Richard Wagners an Minna Wagner (No. 2 und 3). — Max Puttmann veröffentlicht unter dem Titel „Musiker in Thüringer Landen" (No. 3) zunächst eine kurze Biographie des am 8. Juni 1908 im Alter von 82 Jahren gestorbenen Dirigenten Adolf Emil Büchner. — Rudolf Kastner veröffentlicht den Bericht „Schweizerisches Tonkünstlerfest". — Eugen Schmitz begründet in dem Aufsatz „Verdi-Kultus in Italien" (No. 4) die Ansicht,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

daß Verdi hauptsächlich durch die nationale Bedeutung seiner Werke und durch seine reiche Melodik der Liebling der Italiener geworden sei; daß die Italiener dagegen nur wenig Verständnis für „die ernsten dramatischen Bestrebungen und die gediegene und vollendete musikalische Arbeit des Meisters" zeigten und in ihrer Beurteilung der Musik sich auch nicht durch historische Kritik leiten ließen. — „Zu Sofie Menter's 60. Geburtstage" veröffentlicht Otto Keller einen kurzen Aufsatz. — Der Aufsatz „Der Dresdener Franz Schubert" von Otto Keller enthält eine kurze Lebensbeschreibung des Dresdener Konzertmeisters Franz Schubert (1808—1878). — In dem Aufsatze „Nikolaus Rimsky-Korssakow" (No. 5) gibt Otto Keller einen Überblick über die Geschichte der Musik in Rußland, besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, und untersucht dann die Bedeutung Rimsky-Korssakow's. — „Haydn und Mozart und die Freimaurerei" lautet ein Vortrag von H. Kling, aus dem W. Rank längere Auszüge veröffentlicht. — Paula Karsten beschreibt in dem Aufsatz „Das Orchester der Javaner" die javanischen Musikinstrumente. — Paul Schlesinger berichtet über die heurigen Bayreuther Festspiele in dem Aufsatz „Bayreuth 1908" (No. 6). — Erich Kloss veröffentlicht einen Aufsatz „Zur Neueinstudierung des ‚Lohengrin' in Bayreuth", in dem er auch über die früheren Aufführungen dieses Werkes berichtet. — Die Musikpflege in Wien im 18. Jahrhundert behandelt der Aufsatz „Das Musikleben in Alt-Wien im Lichte der zeitgenössischen Kritik" von Felix Günther. — „Persönliche Erinnerungen an Hedwig Reicher-Kindermann" teilt Adolph Kohut mit.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin) 1908, No. 19—26. — August Spanuth erwidert in dem Artikel „Richard Strauß bei Wanamaker" auf den oben angezeigten Aufsatz der „Allgemeinen Musikzeitung", daß Strauß sich doch „an der Würde und dem Ansehen der deutschen Kunst ... schwer versündigt" habe, als er ein Konzert in Wanamaker's Warenhaus in New York dirigierte. — Ludwig Karpath berichtet über „Die Enthüllung des Brahmsdenkmals in Wien" (No. 20). — In dem Aufsatz „Die Musik in Deutschland" (No. 21 und 23), der zuerst in französischer Übersetzung in der Pariser Zeitschrift „La Vie Contemporaine" erschien, sagt Leopold Schmidt, daß die heutigen „sozialen Verhältnisse im weiteren Sinne" dazu geführt hätten, daß jetzt mehr musiziert, aber auch mehr „geheuchelt" und „oberflächlicher genossen" werde als früher. Er tadelt, daß so viele „Unberufene" über die Musik, die sie gehört haben, Urteile „in der prätentiösen Form fachmännischer Begründung" abgeben. „Die schwierigsten Werke ... mit ihren selbst für Musiker oft unverdaulichen Extravaganzen" würden mit einer Ausdauer angehört, „die das normale, als wirklich vorhanden anzunehmende Maß menschlicher Genußkraft bei weitem übersteigt." Über die Programmbücher mit ihren ästhetischen und geschichtlichen Erläuterungen sagt Schmidt: „Daß in solchen Exterieurs nicht der Zweck wahrer Kunstübung gefunden werden kann, ist außer Zweifel, und man darf eine Zeit, die zu solchen Surrogaten greift, im Verdacht haben, daß ihr das rechte naive Genußvermögen einigermaßen abhanden gekommen ist. Die Vermengung künstlerischen und wissenschaftlichen Geistes ist übrigens nicht lediglich der Übersättigung an rein ästhetischen Eindrücken zuzuschreiben. Sie ist tiefer begründet und hängt natürlich mit der wissenschaftlichen, auf das Positive gerichteten Tendenz unserer Zeit im allgemeinen zusammen. Sie ist mit hervorgerufen und beeinflußt von der überaus schnellen Entwicklung der Musikwissenschaften." In der musikgeschichtlichen Forschung seien die Deutschen den andern Völkern vorangegangen und hätten „bis jetzt die wichtigste und meiste Arbeit geleistet". Auch die populäre Musikliteratur sei „üppig in die Halme ge-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schossen". „Man schreibt und liest so gern über Musik, wie man über sie spricht." Am Schluß hebt Schmidt auch „die unleugbaren Vorzüge" hervor, „die die Verhältnisse der Gegenwart vor früheren voraus haben". „Mit der Gesamtziffer ist auch die Zahl der guten Konzerte gestiegen ... Ohne chauvinistischen Eigendünkel darf man sagen, daß Deutschland nicht nur durch das Übergewicht seiner schöpferischen Geister von Bach bis Brahms und Wagner, sondern auch durch die Verhältnisse der öffentlichen Musikpflege im allgemeinen (unbeschadet glänzender Ausnahmeerscheinungen des Auslandes) mehr und mehr in den Vordergrund gerückt ist. Deutschland ist zu einer Art musikalischem Weltmarkt geworden, zu dem alles hinströmt, und wo sich neben dem einheimischen das Musiktreiben aller anderen Völker spiegelt. Lediglich das Virtuosentum der Bühne findet hier noch nicht den goldenen Boden, dessen es zur Befriedigung seiner oft ungemessenen materiellen Wünsche nicht entraten kann." Nach eingehender Besprechung der verschiedenen Strömungen in der heutigen Musikpflege in Deutschland sagt Schmidt: „Die einheimische Produktion stockt, sie ist nicht reich genug für die Majorität und ihr Verlangen nach Neuem, und so greifen wir nach den Werken der Russen, Franzosen, Slawen und Skandinavier. Und zwar zuweilen mit recht beträchtlichem Gewinn ... Die dadurch entstandene Buntheit der Programme entspricht nur dem gleichen Zustand, wie wir ihn auf der deutschen Opernbühne längst gewohnt sind." „Wagner, der theoretisch die Musik von der Sprache ableitete, der praktisch für das gesungene Wort als für die höchste Blüte der Tonkunst eintrat, sollte wider Erwarten nicht dem Drama, sondern der reinen Instrumentalkunst die nachhaltigsten Impulse geben. Was bei ihm nur Mittel zum Zweck war, die Ausdrucksfähigkeit seines Orchesters, das wurde nach ihm als etwas Selbständiges aufgegriffen und fortgeführt. Nachdem er die vokale Bühnenkunst zu höchster Vollendung und zu einem vorläufigen Abschluß gebracht hatte, haben seine Jünger und Nachfolger ihr Bestes und Eigenartigstes wieder in Formen der reinen Instrumentalmusik ausgesprochen. Was auf diesem Gebiete, und hier und da auf dem Gebiete des Liedes (mit Orchester) geschaffen worden, bildet den Stolz und Ruhm unserer Zeit." Als den einzigen Komponisten, der „über Wagner hinausgeführt" habe, bezeichnet Schmidt Richard Strauß, der aber auf einen gewissen jugendlichen Nachwuchs verderblich eingewirkt habe und durch den „ein Virtuosentum der Komposition zu Blüte und Ansehen gelangt" sei. „In der Komposition usurpiert das kalte verstandesmäßige Experiment, eine etwas äußerliche, aber glänzende Mache den Platz, der der warmblütigen, intuitiven Erfindung zukommt." Dadurch entstehe „Unbefriedigung und Sehnsucht aller Ehrlichen, wo nicht die Schätze goldener Vergangenheit ihren unvergänglichen Zauber üben." Noch aber „deuten freilich keine Zeichen auf ein nahes Bevorstehen der Erfüllung" der Sehnsucht nach einem Genie, das uns „zur wahren, d. h. zur Empfindungsmusik zurückführen" könne. — Arthur Smolian berichtet über „Die Enthüllung des Bach-Denkmals in Leipzig". — In dem Aufsatz „Zur fortschreitenden Entwicklung" (No. 22) beklagt August Spanuth, daß der Allgemeine Deutsche Musikverein jetzt in Parteien zersplittert sei, und schlägt vor, auf den Tonkünstlerfesten auch solche neue Werke aufzuführen, „die der gewissen äußeren Merkmale des Fortschrittlichen entbehren". „Sie würden schon des Kontrastes wegen anregend wirken, das heißt: sie würden entweder durch den negativen Eindruck den Fortschrittler in seinen bisherigen Ideen vom Fortschritt befestigen oder ihm aber durch positive Eindrücke zu denken geben." — Eduard Wahl beschreibt gelegentlich des Münchener Tonkünstlerfestes „München als Musik- und Theaterstadt". — August Spanuth verweist in dem Aufsatz „Musikalischer Fortschritt in

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

England“ auf die ungünstigen Urteile über die Londoner Musikpflege, die Richard Wagner im Jahre 1855 in Briefen an Minna Wagner aussprach, und äußert dann die Ansicht, daß jetzt die englische Orchestermusik auf der selben Höhe stehe wie die deutsche. Er berichtet über die musikalischen Verhältnisse in London, besonders über die Ziele der neuen „Musical League“. — „Das Münchener Tonkünstlerfest“ wird von August Spanuth eingehend besprochen (No. 24 und 25). — In dem Aufsatz „Musikalische Rückständigkeit“ (No. 26) kritisiert Arthur Smolian die Begründung des (im Nachrichtenteil der „Musik“ VII, 19 abgedruckten) Urteils des Leipziger Landgerichts, durch das Norens Variationenwerk „Kaleidoskop“ freigegeben wurde. Der Verleger von Strauß' „Heldenleben“ hatte bekanntlich Noren verklagt, weil er in sein Werk das Hauptthema und das „Widersacherthema“ des „Heldenleben“ aufgenommen hatte. Smolian findet das freisprechende Urteil gerecht, wendet sich aber scharf gegen die Begründung des Urteils, die sich auf ein Gutachten der Königlich Sächsischen Sachverständigenkammer stützt, nach dem die zwei Strauß'schen Themen überhaupt keine „Melodieen“ seien und daher auch nicht durch das Gesetz geschützt würden. Smolian wendet ein, daß durch dieses Gutachten „gewissermaßen die Rechtlosigkeit alles im Grunde auf dem letzten Beethoven, auf Liszt, Wagner und Brahms fußenden mehr ‚thematischen‘ als ‚melodischen‘ neueren Musikschaffens proklamiert“ werde; daß aber doch das Urheber-Gesetz nicht den Zweck habe, eine bestimmte musikalische Richtung zu begünstigen, sondern das Eigentumsrecht aller Komponisten an allen ihren selbständigen musikalischen Einfällen zu schützen. Nach dieser Begründung eines Gerichtsurteils könne „Krethi und Plethi es nun unter Berufung auf eine obrigkeitliche Entscheidung laut aussprechen, daß Richard Strauß selbst in seinen bedeutendsten tondichterischen Eingebungen — für eine solche galt bisher bei Kunstverständigen das Hauptthema des ‚Heldenlebens‘ — unmelodisch ist und somit außerhalb des nur für ‚Anziehendes und Volkstümliches‘ gültigen Rechtsschutzes steht. Die . . . banalsten Tingeltangellieder sind durch den § 13 Abs. 1 des Urhebergesetzes geschützt, die viel eigenständigeren Tongedanken eines Richard Strauß aber bleiben samt den Motiven und Themen sonstiger moderner Musikstücke zu künstlerischer Verarbeitung und Neuausgestaltung freigegeben.“ — August Spanuth verteidigt in dem Aufsatz „Der gekürzte und der ungekürzte Wagner“ (No. 26) Weingartner gegen die ihm wegen der Streichungen an Wagners Werken gemachten Vorwürfe.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS (Darmstadt), 1908, No. 5—8. — Emil Krause veröffentlicht eine „Kurze, populär gefaßte Darstellung der Entwickelung des Orgelspiels und der Orgelkomposition“. — V. H. veröffentlicht einen kurzen Aufsatz über die von dem vor 200 Jahren gestorbenen Dichter Christian Weise verfaßten geistlichen Lieder „Christian Weise“ (No. 6). — Karl Schmidt wendet sich in dem Aufsatz „Der Liedertafelstil in der Kirchenmusik“ (No. 7) gegen die „stereotyp-triviale“ Kompositionsweise mancher Kirchenkomponisten des 19. Jahrhunderts, hält aber manche Urteile Fr. Bachmanns, der in der Zeitschrift „Siona“ sagt, daß der „Liedertafelton“ in den Kirchenchorton eingedrungen sei, und der auch viele Stücke Mendelssohns aus den Programmen der Kirchenmusikvereine streichen möchte, für zu scharf. — G. Weimars kurzer Aufsatz „Über Kirchengesang“ (No. 8) handelt von stilgerechter Harmonisierung der Choralmelodieen. — Außerdem enthalten die Nummern eine „Übersicht über die Kirchengesangvereine im Jahre 1908“, Bücherbesprechungen und Vereinsberichte. Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus. Die 500. Aufführung von „Figaros Hochzeit" gab der Königlichen Oper Gelegenheit, durch eine sehr achtungswerte Neueinstudierung, die — trotz Zschorlich — ständig wachsende Gemeinde der Mozartverehrer zu erfreuen. Anerkennung verdient in erster Linie die Tatsache, daß der künstlerische Schwerpunkt der Aufführung in der Wiedergabe des musikalischen Teiles, nicht in szenischen Allotria lag. Wer sich noch der völlig verunglückten „Figaro"-Aufführung in der Komischen Oper erinnert, wird an dem Kontrast der damaligen und der jetzigen Einstudierung erkennen, wie nebensächlich das rein szenische Element bei Mozart ist, wie das ganze Geheimnis einer wirkungsvollen Wiedergabe ausschließlich in der Güte der musikalischen Reproduktion ruht. Nun konnte unsere Oper diesmal zwar keineswegs mit besonders glanzvollen Vertretern der einzelnen Partieen prunken. Im Gegenteil: Herrn Griswolds Figaro war eine gesanglich mittelmäßige, darstellerisch sogar ziemlich unbeholfene Leistung. Frau Gadski, die für die erkrankte Emmy Destinn als Gräfin gastierte, imponierte durch ihr hervorragendes Können, blieb aber der psychischen Ausgestaltung ihrer Rolle manches schuldig. Am besten gefiel wieder Frl. Hempel, deren liebenswürdiges, sympathisches Talent sich gerade in der Partie der Susanne am glücklichsten zeigen kann. Wenn die Aufführung im Ganzen einen sehr anregenden Eindruck hinterließ, so ist Leo Blech hierfür in erster Linie Dank zu sagen. Sicher und flott, mit geistvoller Pointierung des Konversationstones führte er die Ensembles, subtil und interessant war der orchestrale Teil ausgearbeitet, und die am Klavier feinfühlig begleiteten Secco-Rezitative ersetzten den bisher gebräuchlichen Dialog mit vortrefflicher Wirkung. — 118 Jahre waren nötig, um Mozarts feinstes, am lebendigsten im Geist seiner Zeit wurzelndes Werk das Jubiläum der 500. Wiedergabe in Berlin erleben zu lassen. Gestehen wir: populär im Sinne der „Zauberflöte" oder des „Freischütz" ist das Werk auch heute noch nicht. Einzelne Melodieen daraus sind bekannt — doch dem Ganzen begegnet das große Publikum mit einer gewissen Kühle. Für den Musiker aber bildet vielleicht gerade der aristokratische „Figaro" mit seiner zierlichen Rokokograzie die kulturell interessanteste Kundgebung des Mozartschen Genius.

Paul Bekker

KONZERT

BERLIN: Mit dem ersten Symphonieabend der Königlichen Kapelle am 2. Oktober hat die Reihe der größeren Konzerte begonnen, die uns der Winter 1908/09 bringen wird. Bekanntlich ist an Stelle Weingartners Richard Strauß, der neue General-Musikdirektor, als Dirigent getreten. Vorderhand ist die Physiognomie der Zuhörerschaft die nämliche geblieben, wie unter der früheren Leitung, auch die Zusammenstellung der Programme weist keine Änderung auf. Daß den klassischen Meistern in diesen Konzerten der Vorrang erhalten bleibt, zeigte gleich der erste Abend, der je eine Symphonie von Haydn, Mozart und Beethoven brachte. Die Es-dur (No. 3) von Haydn und A-dur von Mozart sind an dieser Stelle noch niemals gespielt worden. Das Haydnsche Werk klang durchweg auffallend voll, reich, saftig im Orchester. Dem logischen Aufbau des Satzes aus den Motiven nach fühlt man die innere Verwandtschaft Haydns mit Beethoven viel stärker heraus, als bei Mozart. Allerdings ist diese A-dur Symphonie ein frühes Werk aus der Zeit, als der Jüngling noch am Hofe des Erzbischofs in Salzburg dem Amüsementsbedürfnis der vornehmen Herren Genüge leisten mußte. Man vernimmt mehr Kammer- als Symphoniemusik; alles ist reizvoll, anmutig, aber etwas leicht gewogen. Zu den Streichinstrumenten sind nur Hörner und Oboen hinzugesellt; es fehlt nicht an scherzhaften Einfällen wie zum Schluß des Menuetts. Bei Haydn und Mozart schien der Dirigent mit seiner künstlerischen Individualität zurückhaltend, im Zeitmaß sogar oft zu eilig zu sein. Erst in der Ausarbeitung der „Eroica" zeigte sich die Eigenart Richard Strauß' vernehmlich genug. Wie er hier etwas zögerte, dort vorwärts drängte, dann eine Phrase stark unterstrich, große Steigerungen allmählich einleitete, im ersten Allegro die Rhythmik behandelte, im Trauermarsche die elegische Stimmung großzügig durchführte, im Finale den stürmischen Anlauf des vollen Orchesters vor dem variierten Thema zur glanzvollen Wirkung brachte, zeigte deutlich genug, daß Richard Strauß die Sache ernst nahm. Man kann vieles anders auffassen, aber so wie er das ganze Werk ausgestaltete, bekam es ein Gesicht; die Musik wurde nicht nur gespielt, sie wirkte lebensvoll und schlagkräftig. Das Publikum jubelte dem Dirigenten stürmisch zu. E. E. Taubert

Ein ganz außerordentliches Talent lernte man in dem etwa 15jährigen Cellisten Bela von Csuka kennen. Wenn nicht alles täuscht, wird er dereinst zu den „Großen" gehören. Schon jetzt verfügt er über prächtigen, geschmeidigen Ton, bedeutende technische Fertigkeit und, was mehr ist, über wirklich empfindungsreichen Vortrag. Letzterem haften allerdings manche Geschmacklosigkeiten an, so die stets an falscher Stelle angewandten Glissandi. Seine beste Leistung neben Konzerten von Haydn und Davidoff gab er in Chopin's beliebtestem Nocturne und in Stücken von Popper. Besonders im Nocturne dürften ihm wenige Cellisten gleichkommen. — Der Pianist Emil Oppermann hatte seine Leistungsfähigkeit wohl überschätzt. Der „Mondschein-Sonate" und verschiedenen Chopin'schen Werken fehlte doch zu vieles, das in der Öffentlichkeit unbedingt verlangt werden muß. — Interessant gestaltete sich der Kompositionsabend von Max Mayer. Die vom Komponisten selbst vorzüglich begleiteten Lieder waren ziemlich ungleich im Wert. Neben Empfundenem und Wirkungsvollem fand sich Gesuchtes, Gekünsteltes, obgleich nie Schlechtes. Die Deklamation ist durchgehends verständig, die Klavierstimme oft solistisch, aber nicht dominierend, der Gesang meist dankbar behandelt. Während einige Lieder weitere Verbreitung finden sollten (z. B. „Der Kranke im Garten" mit seiner Imitation des Nachtigallenschlages), erheben sich andere kaum

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

über den englischen Balladenstil. Der Zyklus „Maeve" ist mehr charakteristisch als musikalisch, teilweise besteht er aus guten Tonmalereien. Tilly Koenen verhalf den Gesängen zu schöner Wirkung; den Baßbariton Horatio Connel schien die deutsche Sprache sehr zu genieren. — Ignac Tiegermann wird vielleicht einmal von sich reden machen, wenn sein Talent in rechte Bahnen gelenkt wird. Vorläufig ist sein Klavierspiel durchweg manieriert, Bach übertrieben modernisiert, Beethoven durch allerhand Mätzchen und Niedlichkeiten zerrissen, abgesehen von zahlreichen Tempoverfehlungen —, aber der Konzertgebet ist erst ungefähr zwölf Jahre alt, also könnte er sich unter musikalischer Leitung wohl zur Künstlerschaft entwickeln. Die Technik scheint ihm keine Schwierigkeiten zu bereiten. Hervorgehoben muß seine Beanlagung für Tonfärbung und Rhythmus werden.

Arthur Laser

Das erste pianistische Gericht der neuen Saison war eine Wassersuppe. Zu loben wäre an Marie Schades Spiel lediglich die ausgesprochene Mäßigung, Ökonomie und Korrektheit. Der künstlerische Funke, Temperament und Ausdruck fehlen aber so sehr, daß man von dem allzu dünnen Gericht nicht satt wird.

Alfred Schattmann

Martha Riemenschneider verfügt wohl über Stimmittel, aber auch über einen argen Mangel an Tonbildung. Der Vortrag ist ganz intelligent, leidet jedoch, wie besonders in Schumanns „Waldgespräch", unter starken rhythmischen Freiheiten. Richard Hähn

Maria Heumann gab im Beethovensaal einen Liederabend. Ihre Stimme liegt zu weit in der Mundhöhle, ist aber sonst vortrefflich geschult. Der Vortrag zeigt von Intelligenz und Vornehmheit, doch vermißt man Wärme und wahres Miterleben. Arno Nadel

PRAG: Gustav Mahlers Siebente Symphonie. (Uraufführung am 19. September.) Die Uraufführung einer Symphonie von Gustav Mahler darf immer als ein Ereignis gelten, das die Aufmerksamkeit weitester musikalischer Kreise erregt. War man es ja bisher gewöhnt, die Uraufführungen Mahlerscher Symphonieen als Tage des Kampfes anzusehen, Tage, an denen der Parteien Gunst und Haß in elementarer Form sich Luft machte und der Widerstreit ästhetischer Meinungen oft in bedenklicher Weise zum Ausdruck kam. Die Uraufführung der siebenten Symphonie, die in der Konzerthalle der Jubiläumsausstellung stattfand, zeigte ein wesentlich anderes Gesicht. Sie endete mit einem widerspruchslosen Sieg des Komponisten. Als Mahler im Sommer dieses Jahres in Prag das erste Philharmonische Konzert in der Ausstellung dirigierte, war er von den Leistungen des Ausstellungsorchesters so befriedigt, daß er versprach, die Manuskriptaufführung seiner siebenten Symphonie mit demselben Orchester und an derselben Stelle zu veranstalten. Und er hat Wort gehalten. Vierzehn Tage vor der Aufführung kam er nach Prag. Tägliche Proben. Endresultat: eine glänzende Wiedergabe des technisch unglaublich schwierigen Werkes. Die Bläser nicht immer im Besitze der notwendigen größten Kraft, im letzten Satze vielleicht schon übermüdet, so daß der Höhepunkt der Komposition in der artistischen Wiedergabe nicht zu vollster Geltung kommt, die Streicher aber von einer Zartheit, einer Kraft, von Glanz und Feuer, daß jeder hingerissen sein mußte, der da hören wollte. Kein Kritiker von Beruf hat der musikalischen Leistung des Orchesters, an dessen Spitze der tüchtige Dr. Wilhelm Zemanek steht, der auch die Vorproben geleitet hatte, so warme Worte der Anerkennung gespendet, als der Komponist selbst. Von Mahler, dem entthronten Direktor der Wiener Hofoper, weiß man zur Genüge, wie große Anforderungen er an die Leistungsfähigkeit des Orchesters stellt, und darum gewinnt ein Lob, gespendet von solch kritischem Munde, doppelt und dreifach an Wert. Die siebente Symphonie Mahlers ist das jüngste seiner bisher bekannt gewordenen symphonischen Musenkinder. (Eine achte mit Chören ist heuer im Sommer beendet worden, wird aber vorderhand nicht aufgeführt werden.) Sie besteht aus fünf Sätzen, dauert aber nicht länger als fünf Viertelstunden, so daß sie zeitlich an die Aufnahmefähigkeit des Publikums keine allzugroßen Anforderungen stellt. Diese Sätze sind zwei grandios gesteigerte Ecksätze, eine Nachtmusik, ein Scherzo, eine zweite Nachtmusik. Der erste Satz macht dem Hörer einiges Kopfzerbrechen, er erschließt sich dem Verständnis erst nach mehrmaligem Hören. In dieser beneidenswerten Lage sind aber nur einige wenige gewesen, denen es möglich war, den Proben der Vorwochen beizuwohnen, und es ist darum auch nicht weiter verwunderlich, daß die Aufnahme dieses Satzes nur eine respektvoll zuwartende war. Wie in jeder Symphonie, will auch der erste Satz der „Siebenten" Mahlers ein Abbild des menschlichen Kampfes sein, der hier in großartiger Steigerung zu einem höchsten Gipfel geführt wird und in seiner logischen Gedrungenheit von überwältigender Wirkung ist. Ganz anders im Ton sind die drei zusammengehörigen Mittelsätze — Nachtmusiken mit gespenstigem, dämonenhaftem Unterton, das Scherzo von einer geradezu gruseligen Bizarrerie. Die zweite Nachtmusik — eine Serenade mit obligater Gitarre und Mandoline — gehört zu den stimmungsvollsten der neueren symphonischen Literatur; sie ist eines der stimmungsvollsten Lieder ohne Worte aus der schönen Zeit der blühenden Romantik. Das Finale in Rondoform ist die „Tagmusik". Hier feiert die Meistersinger-Diatonik einen großen Triumph. Dieser Satz ist, wenn man will, die Apotheose der Lebensbejahung. Wie prachtvoll klingen die kombinierten Themen der Ecksätze, über chromatisch absteigenden Orgelpunkten aufgetürmt! Und wie himmelhoch jauchzend, selig in Lust und Leid, der strahlende C-dur Schluß! Mahler will in seiner siebenten Symphonie wieder nur als der absolute Musiker gelten, der nichts anderes will, als Stimmungen Ausdruck zu geben, auf Reize von außen zu reagieren. Aber es fällt schwer, einer Musik wie der des ersten oder dritten Satzes kein Programm unterzuschieben. Denn wie energisch auch Mahler die Unterlegung eines Programmes ablehnen mag, auf die Dauer kann man es nicht entbehren und ertappt sich als Hörer mehr als einmal bei dem Versuch,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich selbst ein Programm zu konstruieren, um in Stimmung, Tempo, Tonart und Rhythmus grundverschiedene, unmittelbar nebeneinanderstehende Episoden geistig einander näher zu bringen. Gewiß würde ein kurzes Programm dem Publikum wertvolle Dienste leisten und es aus peinlicher Ratlosigkeit reißen. Aber trotz des Fehlens eines Programms empfindet man es deutlich, daß Mahler in seiner künstlerischen Entwickelung nicht stehen geblieben ist. Keine seiner früheren Symphonieen zeichnet sich durch eine ähnliche Geschlossenheit und formale Übersichtlichkeit aus wie gerade diese siebente. Mahlers Themen sind meist volkstümlich, also einprägsam. Mit dem an sich einfachen thematischen Material operiert Mahler wie ein kühner Baumeister. Was er aus seinen Themen bildet, wie grandios er sie steigert, bis sie, Felsblöcken gleich, durch ihre Wucht dem Hörer den Atem versetzen, das macht ihm nicht so bald einer nach. Überflüssig ist es, von Mahler, dem Kontrapunktiker, Worte des Lobes zu gebrauchen. Das wäre banal. Auch als souveränen Beherrscher des großen Orchesterapparates kennt man ihn längst. Seine Instrumentation steht in reifster Pracht. Alles klingt, alles singt, unausgesetzt wird das Ohr von subtilen Klangfeinheiten gefesselt, die uns die Koloristik des modernen Orchesters immer wieder aufs neue bewundern lassen.

Dr. Ernst Rychnovsky

SONDERSHAUSEN: Der im Juni-Juli d. J. von Wilhelm Backhaus hier abgehaltene Meisterkursus für Klavierspiel hatte glänzenden Erfolg. In fünf öffentlichen Vorträgen spielten der Lehrer und seine Schüler, unter denen die Dresdner jungen Künstler Emil Klinger und Johanna Thamm die Palme errangen. Hervorzuheben sind noch die tüchtigen Pianisten Gösta Wahlström, Elias Natin und der blinde Hugo Kander. Backhaus selbst zeigte sich hauptsächlich als subtiler Chopininterpret. Die Klarheit und Objektivität seines Spiels läßt ihn als künstlerischen Nachfolger Bülows erscheinen. Als Konzertsolisten begrüßten wir sonst nur heimische Koryphäen, deren Namen in der Musikwelt aber bekannt und hochgeachtet sind: Carl Corbach (Violinkonzerte A-dur von Sinding und d-moll von Bruch), Ferdinand Plümer (Violinkonzert von Beethoven), Georg Wörl (Cellokonzert op. 78 in e-moll von Friedrich Gernsheim und „Keltische Lieder" von Bruch). Ferner: Kurt Fischer (g-moll Ballade von Grieg und andere Klaviersoli), die Gesangskünstler Albert Fischer (Wagner-Fragmente), Julia Rahm-Rennebaum (Liederabend), Harfenist Eduard Foehr (Schubertphantasie von Trnecek) und andere Mitglieder der fürstlichen Hofkapelle. — Die Lohkonzerte unter Leitung von Traugott Ochs bescheerten eine Fülle von neuen Orchesterwerken. Örtliche Novität war die geräuschvolle Ouvertüre „Polonia" von Richard Wagner, die nur wenig Beifall fand, während die von Mottl prächtig instrumentierte Phantasie f-moll op. 103 von Franz Schubert im Orchestergewande berückend schön erschien und allgemein entzückte. Die Symphonie d-moll von Hugo Kaun „An mein Vaterland" ist schwer eingänglich und bietet dem deutschen Hörer wenig heimatlich Anmutendes. Viel freundlichere Aufnahme fanden die reizende Singspiel-Ouvertüre von Edgar Istel und die charakteristische Lustspiel-Ouvertüre von Leone Sinigaglia, angeregt durch Goldoni's Lustspiel „Die Rauferei auf Chioggia". Zwei effektvolle Programmkompositionen sind „Die nächtliche Heerschau" (nach Zedlitz) von Paul Ertel und die symphonische Dichtung „Balaton" von Julius Major, die eine ungarische Sage illustriert. Ein „Großes Capriccio" von Paul A. Reim, das der Komponist selbst dirigierte, breitet erfolgreich italienisches glutvolles Kolorit über seine Tonbilder. Eine beachtenswerte Konzertouvertüre ist op. 30 von Julius Witt: „Dramatische Ouvertüre", in f-moll. Sie verlegt den dramatischen Kampf der Kontraste hauptsächlich auf rhythmisches Gebiet. Die „Romantische Ouvertüre" von Ernst Rudorff vermochte nicht genug Illusion zu erregen, zwei hübsche „Melodieen" für Streichorchester von Karl Kämpf gefielen. Der Kammermusik gehört auch die bedeutsamste Novität dieser Spielzeit an, die „Serenade" in Es-dur op. 14 für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles. Es ist ein Doppelwerk zu nennen: „Thema mit neun Variationen" und viersätzige „Serenade". Auffallend ist die Bevorzugung des Fagotts in der Instrumentation.

M. Boltz

STOCKHOLM: Das vierte Symphoniekonzert im Königlichen Theater bot nach zweijähriger Pause wieder die „Neunte" mit gutem Erfolg; nur war der Chor allzu unzulänglich besetzt. Am selben Abend spielte die schwedische Pianistin Tora Hvass aus London ein wenig pedantisch das Es-dur Konzert Beethovens. Das Violinkonzert des Meisters hörten wir im Osterkonzert des Theaters von Julius Ruthström, einem in Berlin lebenden Schweden, in sehr schöner Weise vorgetragen. — In der Symphonievereinigung Tor Aulin's debütierte ein junger Stockholmer Komponist, Harald Fryklöf, mit einer wohlklingenden und interessant gearbeiteten Konzertouvertüre in c-moll. — Das Aulinquartett spielte Kammermusikwerke von Berwald und Schubert. — Durch Musikföreningen (Dirigent Neruda) wurde „Das Reich", der zweite Teil der großgedachten Oratorientrilogie Edward Elgar's vorgeführt, vermochte uns aber nur stellenweise mit fortzureißen. Wenn die Schilderung des Pfingstwunders allein zum Vortrag käme, sie wäre einer großartigen Wirkung sicher. — Wilhelm Stenhammar mit der Philharmonie krönte in würdigster Weise die Saison durch eine Vorführung von Beethovens „Missa solemnis". — Von auswärtigen Virtuosen gedenken wir noch Eugène Ysaye's, der uns in zwei Konzerten durch sein eminentes Geigenspiel erfreut hat.

Ansgar Roth

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unser im vorigen Hefte gegebenes Versprechen, noch einige Porträts von Frédéric Chopin zu bringen, lösen wir hiermit ein, und zwar sind wir in der glücklichen Lage, mit ein paar ganz besonders interessanten Stücken aufwarten zu können: so mit dem prachtvollen Bild des Meisters nach dem Ölgemälde von Anton von Kolberg. Von diesem in polnischem Privatbesitz befindlichen Bild ist vor Jahren in einer Warschauer Kunstzeitschrift eine Reproduktion veröffentlicht worden, die uns Dr. Bernard Scharlitt freundlichst zur Verfügung gestellt hat. Der Maler ist ein Bruder des in unserem Chopin-Heft verschiedentlich erwähnten Freundes Chopin's, des Herausgebers der einzigartigen „Sammlung polnischer Volkslieder", Oskar von Kolberg. Während seines Pariser Aufenthaltes verkehrte Anton von Kolberg viel mit dem Tondichter, der ihm auch zu dem Bild gesessen hat. Daran schließen wir ein charakteristisches Jugendbild Chopin's, nach dem Ölgemälde von Miroszewski, und ein seltenes Miniaturmedaillon, ausgeführt von Bovy.

Zum Artikel Kurt Meys gehört das Porträt von Hans Paul Freiherr von Wolzogen, zum Gedenkblatt Wilhelm Altmanns eine aus jüngster Zeit stammende Aufnahme von Pablo de Sarasate.

Der Augustinbrunnen in Wien. Mehr als ein Menschenalter ist in die Lande gegangen, seit der Gedanke zum erstenmal aufgetaucht ist, dem „lieben Augustin" in seiner Vaterstadt Wien ein Denkmal zu setzen. Dieser Gedanke ist nunmehr endlich verwirklicht worden; am 4. September ist dem populärsten aller Wiener Sänger unter entsprechenden Feierlichkeiten ein Monumentalbrunnen errichtet worden, den Bildhauer Hans Scherpe, dem Wien auch das prächtige Anzengruber-Denkmal verdankt, geschaffen hat. Scherpe hat die so volkstümliche Altwiener Figur des „lieben Augustin" in wahrhaft schwungvoller und packender Weise zur Darstellung gebracht und sein ganzes Können aufgewendet, um Wien durch ein neues schönes und originelles Kunstwerk zu bereichern. Der Brunnen steht auf einem kreisförmigen Plateau, umgeben von eingefriedeter Gartenanlage. Die Unterstufen sind aus Granit, der Brunnen selbst und das Postament für die Figur des „lieben Augustin" aus Salzburger Marmor. Die zwei Meter hohe Figur des „lieben Augustin" ist aus Bronze und von einer dem eigenartigen Werke äußerst geschickt angepaßten Charakteristik. Es dürfte nicht unangebracht sein, über den „lieben Augustin", der wohl zu den originellsten Käuzen des an eigenartigen Erscheinungen gewiß nicht armen Wiens gezählt werden muß, einiges Biographische folgen zu lassen. Der spätere, von groß und klein gekannte und verzogene Volks- und Liedersänger wurde 1643 in Wien als Sprößling von Wirtseheleuten geboren; in der Wirtsstube ist er auch aufgewachsen. Nach dem Tode seiner Eltern mußte er versuchen, sich selbst zu erhalten. Das war nun nicht so leicht für einen jungen Menschen, der eigentlich nichts gelernt hatte. Augustin war aber ein leichtlebiger Bursche, der sich wenig Sorgen machte, wie er sich durchs Leben schlagen solle. Ausgestattet mit vielem Mutterwitz, suchte er zunächst die Bekannten und Freunde dort auf, wo sie am leichtesten zugänglich sind: im Wirtshause. Dort sang er ihnen ein lustig Liedel, erzählte seine Schnurren und Schwänke, bekam von Dem einen Groschen, von Jenem einen Trunk Wein, von einem andern einen Bissen zu essen. Sein Ruf drang immer weiter, und bald war er überall wohlbekannt und gern gelitten, wo man einen guten Tropfen schenkte. Mit seinem Dudelsack unterm Arm, mit ein paar Dutzend Liedern, die er zumeist selbst gedichtet, zog er von Schenke zu Schenke, und wo er einkehrte, da konnten die Lokale die Menge der ihm zuliebe gekommenen Gäste kaum fassen. Nicht selten kam es aber auch vor, daß Augustin den ihm von Wirt und Gästen reichlich gespendeten Getränken weit mehr zusprach, als er vertragen konnte, und dann brauchte er gewöhnlich einen Begleiter, der ihn in seine Behausung brachte. Das war ein Dachstübchen auf der Landstraße im sogenannten Eßlerschen Haus, das erst vor wenigen Jahren niedergerissen wurde. Als im Jahre 1679 die furchtbare Pest über Wien hereinbrach, da war es auch mit unserm lieben Augustin schlecht bestellt, und aus dieser Zeit stammt auch das bekannte, vielgesungene Lied: „O du lieber Augustin, alles ist hin". Als die schreckliche Seuche vorüber war, und in Wien die alte Fröhlichkeit wieder einkehrte, kamen auch für Bruder Augustin wieder bessere Tage, und noch ein ganzes Vierteljahrhundert erfreute er seine Wiener mit den ihnen wohlvertrauten Liedern. Am 10. Oktober 1705 traf ihn — nach einem allzu reichlichen Gelage — in seinem Kämmerlein der Schlag, sein froher Mund verstummte für immer. Heute sieht er nun — eine Ironie des Schicksals — vom Postament eines — Brunnens, wie er leibte und lebte, auf sein liebes Wien herab, dank der prächtigen Charakterisierung, die er durch die Meisterhand Scherpes gefunden hat.

Richard Riedl-Wien

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 2

FREDERIC CHOPIN
nach dem Gemälde von Anton von Kolberg

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 2

JUGENDBILDNIS FREDERIC CHOPINS
nach dem Ölgemälde von Miroszewski

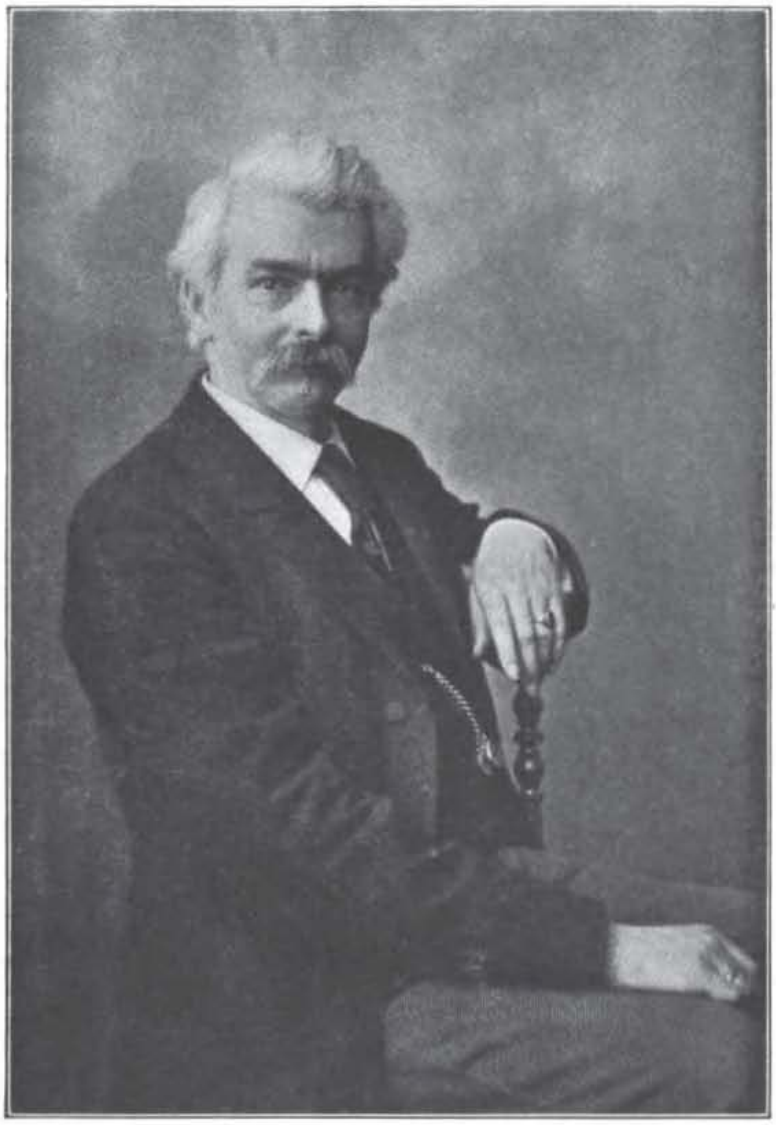
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MINIATURMEDAILLON
FREDERIC CHOPINS
ausgeführt von Bovy

VIII. 2

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



HANS PAUL FRHR. VON WOLZOGEN
* 13. November 1848

VIII. 2

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



PABLO DE SARASATE
† 21. September 1908

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DER AUGUSTIN-BRUNNEN IN WIEN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER: HEFT 7

Es hat doch im Grund niemand einen rechten Begriff von der Schwierigkeit der Kunst, als der Künstler selbst.

Goethe

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 3

Erstes Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Hippolyte Fierens-Gevaert
Edgar Tinel
Der Mensch — Der Künstler

Edgar Tinel
Offener Brief

Wilhelm Mauke
Ermanno Wolf-Ferrari

Ermanno Wolf-Ferrari
Offener Brief an die Redaktion der „Musik"

F. A. Geißler
Edmund Kretschmer †

Rudolf M. Breithaupt
Heinrich van Eyken †

Richard Oehmichen
Viertes Deutsches Bachfest in Chemnitz 3.—5. Oktober

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Musikbeilagen
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EDGAR TINEL

DER MENSCH — DER KÜNSTLER

von Hippolyte Fierens-Gevaert-Brüssel[1])



eine Gesichtszüge sind in Belgien allgemein bekannt. Man wird unwillkürlich beim ersten Blick durch den edlen, ernsten und zugleich jugendlichen Ausdruck seines von langen Locken umrahmten Antlitzes gefesselt, auf dem eine Dichter- und Gelehrtenstirne thront: eine „sprechende" Stirne. Ein Abglanz hoher Vergeistigung verklärt dieses Gesicht, dessen eigenartiger Schnitt nicht in die gegenwärtige Zeit, ja nicht einmal zu seiner Rasse zu gehören scheint. Ich habe Tinel gern mit Gestalten von Memling verglichen; ich erblickte in ihm eine sprechende Verkörperung jener mystischen Glut, die im flämischen Volksstamm den Gegensatz bildet zu der derben, farbenfrohen Sinnlichkeit, die man mit etwas zu großer Hartnäckigkeit als das unterscheidende Merkmal unserer großen alten Meister betrachtet. Und in der Tat, ich bin nach wie vor der Ansicht, Tinel verkörpere mit seiner Kunst, mit seiner Lehre, mit seiner ganzen Persönlichkeit, was an Bestem und Reinstem in der flämischen Seele schlummert. Er stammt von Memling ab, von Ruysbroek l'Admirable; er ist der Geistesbruder unseres großen westflämischen Dichters, des Priesters Guido Gezelle. Aber er ist auch mit den großen Geistern seiner Zeit verwandt; die geistigen Ideen der Gegenwart sind ihm wohlvertraut, und dieser hervorragende Kirchenmusiker, der mit nie schwindender Zärtlichkeit an seinem Heimatswinkel hängt, könnte, wenn er Dante's Stolz besäße, wohl von sich behaupten: „Mein Vaterland ist die Welt." Auf Grund seiner außerordentlichen Kultur und in Folge der ganzen Richtung seiner Kunst, gehört Tinel zu den Modernen. Er lauscht der Vergangenheit, betrachtet die Gegenwart und wird, ohne daß er daran denkt, ein Beispiel für die Zukunft. Deswegen preisen wir ihn als einen Meister, der gegen die zeitweiligen Maßstäbe der profanen Ästhetik geschützt ist, weil er glücklicherweise mit den ewigen Gesetzen der Schönheit in Frieden lebt.

Kindheitseindrücke und Jugend — Das Konservatorium — Reise nach Deutschland — Rom-Preis

Edgar Tinel ist geboren in Sinaï, einem ostflandrischen Dorfe nicht weit von St. Nicolas, am 27. März 1854. Sein Vater war Lehrer und

[1]) Aus dem Französischen von Willy Renz.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erzog seine neun Kinder mit bewunderungswürdigem Mut. Selbst etwas musikalisch, unterwies der Vater Tinel den kleinen Edgar — „Edgarke", wie er in der Familie hieß — in den Anfangsgründen der Musik. Die Gaben des späteren Schöpfers der „Heiligen Godoleva" traten schon früh zutage: mit sechs Jahren komponierte Edgar Tinel kleine Stücke, mit sieben bediente er die Orgel in der Kirche, mit acht ließ er sich als Pianist hören — auf was für einem Klavier, auf was für einem Überbleibsel vergangenen Luxus läßt sich denken! Des Sonntags ging die Familie im Dorf, auf den Feldern spazieren; „Edgarke" hing im Garten seinen Träumen nach, wo ihn seine Eltern abends beim Nachhausekommen immer in tiefes Nachdenken versunken antrafen. Man brachte ihn zu Bett, aber er konnte nicht einschlafen. Mitternacht schlug, und die ausdrucksvollen Klänge der nächtlichen Glocke setzten sein Herz in tiefe Bewegung . . . Die Eindrücke des Landlebens senken in empfängliche Kinderherzen eine Fülle von Poesie und Schönheit, die durch nichts zu ersetzen ist und sie um einen Schatz bereichert, dessen die Stadtkinder immerdar entbehren müssen.

Dreimal in der Woche begab sich Edgar in die Musikschule der benachbarten Stadt St. Nicolas. Er konnte bald mehr als seine Lehrer, und im Jahre 1863, als er neun Jahre alt war, brachte man ihn auf das Konservatorium in Brüssel. Fétis war damals Direktor. Die außerordentlichen Fähigkeiten des jungen Tinel zogen sofort seine Aufmerksamkeit auf sich. „Er wird der größte Klavierspieler seiner Zeit werden," prophezeite er, und wenn sich diese Weissagung auch nicht buchstäblich erfüllt hat, so hat Fétis mit seiner Voraussage der großen Zukunft des Kindes doch sicherlich recht behalten. Der Organist Lemmens seinerseits erklärte, er könne den jungen Tinel so lange nichts weiter lehren, bis die Füße des Kleinen nicht bis zum Pedal reichten! Dieser ungewöhnliche Schüler trat infolgedessen schnurstracks in die Kontrapunktklasse von Fétis ein, trotz der Bestimmung, daß die Schüler dieser Kurse das achtzehnte Jahr erreicht haben müßten; unser Wunderkind zählte damals erst etwas über zwölf Jahre. Sein älterer Bruder besuchte gleichfalls das Konservatorium, beeilte sich aber, nach dem Heimatsdorf zurückzukehren. An seiner Stelle schickte man den jüngsten Tinel nach Brüssel, dessen sich Edgar als Mentor annahm. Die beiden Jungen vervollständigten schlecht und recht ihre Ausbildung in traurigen, Gefängnissen gleichenden Schulen und hatten die meiste Zeit über gerade nur so viel zu essen, um nicht zu verhungern.

Das ging so nicht länger weiter. Eines Tages — er zählte damals dreizehn Jahre — schrieb Edgar Tinel seinem Vater einen langen Brief, in dem er ihn um die Erlaubnis bat, sich ausschließlich seinen Musikstudien widmen zu dürfen. Die Genehmigung wurde erteilt; der junge Tinel konnte sich ganz seiner Kunst weihen. Aber du lieber Gott, was

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist das Leben schwer, wenn man arm ist und sich sein bißchen Unterhalt selbst verdienen muß! „Edgarke" erteilt wacker Klavierstunden und vermehrt seine Einnahmequellen, indem er Solosopranist an der Singschule von St. Gudule wird. Die Geschäfte gehen nicht allzu schlecht, aber es ist ein gar anstrengend Handwerk. Am Weihnachtstag singt man bis zu acht Messen und neun Salus! Und während dieser Unterrichtsstunden, dieses Kirchendienstes, während dieser Sorgen um den Unterhalt dürfen die Studien am Konservatorium keinen Augenblick außer acht gelassen werden. Diese gehen allerdings glänzend von statten. Im Jahre 1873 holt sich Tinel den ersten Preis im Klavierspiel in der Klasse von Brassin, und als er eines Tages im Musikerverein mit phänomenalem Erfolg ein Chopin'sches Werk spielt, ruft Brassin, der immerhin vor Schwierigkeiten nicht gerade zurückzuschrecken pflegte: „Wir anderen verstecken unsere falschen Noten in der Tonfülle der Erard-Flügel! Dieser Tinel ist ein Teufelskerl! Ich für meine Person würde mir nicht getrauen, dieses Konzert in der Öffentlichkeit zu spielen!"

Seine Erfolge als Klavierspieler können dem jungen Künstler indessen nicht genügen. Von Gevaert, der soeben Fétis' Nachfolger geworden, ermutigt, widmet sich Tinel sofort wieder der Komposition. Auch ist er von der Notwendigkeit durchdrungen, eine Reise in das Land der Musik zu unternehmen. Und trotz des ziemlich schmalen Geldbeutels begibt er sich nach Deutschland. Mit Empfehlungsbriefen von Gevaert versehen, besucht er Ferdinand Hiller in Köln, Joachim Raff in Wiesbaden; und wie ein Pilger, der sich am Grabmal eines Apostels verneigt, grüßt er pietätvoll Robert Schumanns Grab . . .

Bei seiner Rückkehr von Deutschland findet der Künstler seinen Vater in Brüssel, wo er eine schlechtgehende Papierhandlung betreibt. Die trüben Tage erneuern sich. Der Vater wird bald von einer Herzkrankheit hinweggerafft; der ältere Bruder folgt ihm kurz darauf, ein Opfer des Typhus. Um sein Leben zu fristen, ist Edgar Tinel gezwungen, bei Tanzkränzchen aufzuspielen, zu zwei Francs die Sitzung! Wann wird diese Hölle zu Ende sein? Mit unbezwinglicher Energie setzt der junge Künstler seine Kompositionsstudien unter Gevaert fort und erringt mit 23 Jahren (1877) den Rom-Preis, mit einer Kantate, die die berühmte Sturmglocke von Gent, „Roeland", verherrlicht, jene Glocke, die während der Volkswirren ihre grollende Stimme erschallen ließ, aber an Festtagen in den Jubel der frohen Menge mit einstimmte. Ein edler jugendlicher Schwung durchzieht dieses Werk, in dem sich die flämische Seele des jungen Musikers offenbarte. Und ein uns überlieferter Zug zeigt uns, welche Richtung von da ab der Künstler einzuschlagen beabsichtigte. Während der von den Konkurrenten um den Rom-Preis geforderten Klausur trug Tinel, um immer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

daran zu denken, das wundervolle Buch bei sich, in dem das Mittelalter sein geistiges Testament niedergelegt hat: „Von der Nachfolge Christi".

Das Oratorium „Franziskus" — „Die heilige Godoleva", geistliche Oper — Die fünfstimmige Messe

Es war notwendig, die Anfänge des Meisters zu erzählen, um zu verstehen, wie sein Wesen sich durch die mannigfachen Prüfungen hindurch zu läutern vermochte, und in welchen Quellen er gleichsam die Existenzberechtigung seines Schaffens entdeckte. Selbst seine Eheschließung war von nicht eben alltäglichen Umständen begleitet. Kurz nachdem er den Rom-Preis errungen hatte, heiratete er ein junges Mädchen aus St. Nicolas, Fräulein Emma Coekelberegh, eine Dichterin, von der er Verse in Musik gesetzt hatte, und die er beim ersten Zusammentreffen zur Frau zu nehmen entschlossen war. Auch sein erstes bedeutendes Werk, der „Franziskus", wurde unter ziemlich dramatischen Verhältnissen geschaffen. Von einer schweren Krankheit heimgesucht, mußte sich Tinel zwei Operationen nacheinander unterziehen. Die zweite hatte Erfolg, und der Meister hatte sein berühmtes Oratorium zu schreiben angefangen, als der Arzt eine dritte Operation für unbedingt notwendig erachtete. Tinel erklärte sich damit einverstanden unter der Bedingung, zuerst sein Werk vollenden zu dürfen. So leidend, wie er war, begab er sich nach Lourdes, wo eine der schönsten Stellen seiner Partitur entstand: Marias Gesang. Viel weniger leidend kam er zurück, fühlte sich immer wohler, und als gegen Schluß des Jahres der „Franziskus" beendet war, hielt man eine dritte Operation für unnötig.

Es entspricht nicht meiner Absicht, hier eine ins einzelne gehende Analyse der Tinel'schen Werke zu geben; es genügt vielmehr, wenn ich ihre Hauptmerkmale aufzeige. Der Meister betitelt seinen „Franziskus" selbst als „Oratorium", und man kann in der Tat sagen, daß die breite Schreibweise, die religiöse Einfachheit mancher Stellen und die bestimmte Kraft des Ausdrucks diese Bezeichnung rechtfertigen. Aber die Orchesterpolyphonie und die dramatische Wahrheit der Deklamation stempeln Tinel zu einem Musiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu einem Fortsetzer oder vielmehr zu einem Nacheiferer Liszts und Wagners. Der „Franziskus" zerfällt in drei Teile. Der erste schildert die weltliche Jugend des „poverello", dann die Szenen der Entsagung. Ein breites Vorspiel; ein Fest, unterbrochen von dem Vortrag der „Ballade vom Armen" durch Franz und beendet durch eine von Engelchören und Harfenklängen begleitete Vision — das ist das erste Gemälde des breiten musikalischen Triptychons. Das zweite beschwört das klösterliche Leben des Heiligen herauf; es zeigt uns den Mönch von Assisi inmitten seiner Brüder, und wir hören ihn die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Hymne an die Sonne" singen, eine der feurigsten, strahlendsten Eingebungen Tinel's. Der Tod und die Verklärung des Heiligen bilden den dritten Teil. In ihm finden sich ein Trauermarsch, Chöre von Clarissinnen und Franziskanern; er gipfelt in einem wundervollen Ensemble voll himmlischen Jubels, das die Betrübnis verstummen macht und die Seele zu göttlicher Glückseligkeit emporhebt. Das ist, mit flüchtigen Strichen skizziert, der Inhalt dieses liturgischen Dramas, das den Ruf Tinel's endgültig befestigte. Das Werk wurde bald in Deutschland bekannt. Bernhard Scholz hatte ein Bild von Tinel gesehen; er hielt den Künstler für einen Priester und meinte sogleich, der „Franziskus" sei sicherlich eine „außerordentliche Schöpfung". Er ließ sich den Klavierauszug kommen, stieß auf die „Hymne an die Sonne" und entschloß sich sofort zur Annahme des Werkes. So erfuhr der „Franziskus" am 17. November 1890 in Frankfurt a. M. seine erste Aufführung in Deutschland. Der Reihe nach folgten dann solche u. a. in Berlin, Köln, Breslau, Leipzig, München, Aachen, später auch in England und sogar in Amerika.

„Die heilige Godoleva", geistliche Oper in drei Akten, folgte binnen kurzem dem „Franziskus". Dieses Werk entspringt der gleichen ästhetischen und ideellen Quelle: eine mystische Seele singt ihre Entzückungen und ihre Leiden inmitten der Gärungen der Welt. Mehr noch: dieses Mal spielt sich die Handlung inmitten des heimatlichen Milieus des Tondichters ab, und es werden diesmal Bilder einer Religiosität aufgerollt, die zu derb-realistischer Lebensfreude in Gegensatz gebracht sind, — ganz wie im flämischen Leben selbst. Die heilige Godoleva ist eine volkstümliche Figur in den flandrischen Gauen, und der Meister tat einen glücklichen Griff, als er sie sich als Heldin erkor. Die Ouvertüre, „breit und episch", zeigt Tinel im Vollbesitz einer meisterhaften orchestralen Technik voll Schmiegsamkeit und Kraft. Im ganzen ersten Akt überwiegt eine fröhliche Stimmung; inmitten des derb-lustigen Volkstreibens wirkt Godolevas Auftritt mit bezaubernder Frische und Naivität. Aber im zweiten Akt verdüstern sich die Farben: Godoleva ist weniger die Gattin als das Opfer des Tyrannen Bertholf, dem seine Mutter als Helfershelferin dient. Die Grausamkeit der Henker äußert sich in einem stürmischen Zwiegespräch und im entfesselten Toben des Orchesters, über dem das strahlende Heiligenthema schwebt. Die ganze Wirkung des zweiten Bildes beruht auf dem Gegensatz zwischen dem zarten, wie auf Kirchenfenstern gemalten Bild Godolevas und der dämonischen Silhouette ihrer Verfolger . . . Im dritten Bild tröstet die Heilige die von dem Schloß des verruchten Bertholf verjagten Bettler; in dem Choral, mit dem die Armen Godoleva ihre Dankbarkeit bezeugen, hat Tinel, wie bei gewissen Stellen des „Franziskus", wirklich das innerste Wesen der Armut und was der Armut an Göttlichem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

innewohnt, in die undefinierbare Sprache der Töne zu übersetzen verstanden. Einen Augenblick lang kann Godoleva in diesem Bild glauben, durch ihre Milde den Sieg über ihren rohen Gemahl davontragen zu können: das von Bertholf im ersten Akt gesungene Liebeslied taucht von neuem auf und erscheint in verschiedenen orchestralen Modulationen. Aber im dritten und letzten Akt hat sich Bertholf, trotz des Bannfluchs des Bischofs Radbod, trotz der flehentlichen Bitten Godolevas, wieder zum Henker der Heiligen gewandelt. Ihr Martyrium vollzieht sich; hierbei ist zu loben, daß Tinel die Ermordungsszene mit diskreter Hast behandelt hat, um unverzüglich die prachtvolle Musik der Apotheose auf uns wirken zu lassen. Ich kann nichts Besseres tun, als hier die poetische Schilderung anzuführen, die Herr von Golesco nach der geradezu glänzenden Aufführung der „Heiligen Godoleva" in Loewen im Jahre 1901 von diesem Schlußteil entwarf:

„Von fernher ertönt ein Ruf himmlischer Wesen. Köstliche Stimmen verbreiten im Azurblau Gottes ihren weichen und zugleich vollen Wohlklang. Die ewigen, aus Gold gefügten Pforten der himmlischen Heimat sind vor der Heiligen aufgesprungen; sie lassen aus dem halbgeöffneten Himmel Düfte von Glückseligkeit entströmen, süß wie Küsse von Engeln. Das ganze Orchester ist Ein Glanz; unendlicher Friede hüllt die Seele in seinen wohligen Mantel. Der wiegende Lobgesang tönt stärker, erklingt immer machtvoller. Der Himmel nähert sich . . . Ein rosiger Schimmer läßt das Unendliche ahnen und blendet den entzückten Blick. Und inmitten der friedvollen Symphonie, die die Apotheose der Güte darstellt, horch — da erschallt die Orgel: das gigantische Thema der Stimme der Kirche durchdringt das orchestrale Gewebe, beherrscht die Chormassen und thront siegreich über Erde und Tod . . . Dieses ganze Stück ist unwiderstehlich in seiner Größe, Macht und Majestät."[1])

Es war mir das hohe Glück vergönnt, der bemerkenswerten Aufführung dieses Werkes beizuwohnen, die im Jahre 1901 unter den Auspizien des „Davids-Fonds" in Loewen stattfand. Das war ein erhebendes, großes Fest für das flämische Volk, und wenn man Tinel an der Spitze des Orchesters und der Chöre erblickte, glaubte man einer wunderbaren Wiedermenschwerdung jener großen Polyphoniker des 15. Jahrhunderts beizuwohnen, die den Ruhm der flämischen Musik in alle Welt trugen.

Ein anderes Mal hörte ich in der prachtvollen Erlöserkirche von Brügge, deren Chor mit ungeheuren Brüsseler Teppichen behängt war, die fünfstimmige Messe, die Tinel zu Ehren der Mutter Gottes von Lourdes schrieb, und die als ein „Muster des modernen figurierten Gesangs"[2]) betrachtet werden kann. Auch dieses Mal ergriff eine festliche Stimmung tief die Seele des Hörers: eine kraftvoll-menschliche, friedlich-religiöse ernste Festesstimmung. Die ganze gläubig-mystische Vergangen-

[1]) de Golesco, „St. Godelive", Durendal, Juli 1901.

[2]) Jean de Muris, „Tribune de St. Gervais", April 1902.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heit des flämischen Volkes ist in diese Musik übertragen, die wie ein Bauwerk von van Eyck entworfen scheint und von dem Kraftvollsten und Lebendigsten der modernen Kontrapunktiker stammt. Und nur diejenigen, die in dem Werke jene Versöhnung der Vergangenheit mit der Gegenwart wahrzunehmen vermochten, — nur sie konnten die seelische Eigenart seines Schöpfers ganz erfassen.

Tinel's Reden und Lehrtätigkeit — Die Kirchenmusikschule in Mecheln

Die soeben erwähnte fünfstimmige Messe kam durch die „Schola cantorum" bei Gelegenheit der Tagung der im Jahre 1902 begründeten Vereinigung für kirchliche Musik in Brügge zur Aufführung. Edgar Tinel war der Vorsitzende dieses Kongresses und hielt hierbei eine bemerkenswerte Rede über den fugierten Stil, die die denkbar beste Erläuterung seiner Messe zu Ehren der Mutter Gottes von Lourdes bildet. In jener Ansprache spiegelt sich klipp und klar das Ideal des Meisters in bezug auf die Kirchenmusik wider. Tinel zeigte die geschichtliche Entwickelung der Messe seit Palestrina bis auf unsere Zeit. Die palestrinische Manier, bei der die Vielheit der Melodie dem Text jede Klarheit raubt, scheint ihm durchaus kein nachahmenswertes Vorbild zu sein. Die seit etwa 50 Jahren sehr beliebte Nachahmung des Stiles von Palestrina, Lassus, Vittoria und anderen hat tatsächlich nichts gezeitigt. Der Meister aller Meister ist — Bach, und der Leser wird wohl mit Recht einigermaßen erstaunt sein, daß ich den Namen des Thomaskantors noch nicht erwähnt habe, wenn er erfährt, daß Johann Sebastian der Gott von Tinel ist. Und da ich eben von „Ideen" des großen belgischen Musikers sprach, so ist es nur natürlich, wenn ich einige Worte über Tinel's Lehrtätigkeit anschließe. Seit einer Reihe von Jahren ist er Professor für Theorie und Kontrapunkt am Brüsseler Konservatorium. Außerdem ist er der Leiter der berühmten, von dem Organisten Lemmens in Leben gerufenen Kirchenmusikschule in Mecheln. Vor einigen Jahren, als die jetzt von der Schule benutzten Räumlichkeiten eingeweiht wurden, hielt Tinel eine Ansprache — dieser Musiker ist ein tiefgründiger, über eine blumenreiche Ausdrucksweise verfügender Redner —, in der er die Geschichte der Schule erzählte, die „im Dunkel der Kirche selbst, in der Nähe der Ewigen Lampe" entstand. Die Orgel war so jämmerlich schlecht, daß man versucht war, sie „für eine Art Kleidungsstück einer bedürftigen Familie" zu halten. Trotzdem verbreitete sich der Ruf der Anstalt sehr schnell, ja, es geschah sogar, daß nach Lemmens' Tode auch ausländische Schüler — es sei hier nur der Abbé Perosi genannt — sich meldeten, zu Tinel's großer Bestürzung, der sie nicht aufnehmen wollte, um ihnen nicht die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ärmliche Schule zeigen zu müssen . . . Was Tinel in jener Rede nicht sagen konnte, ist die Tatsache, daß dank ihm die Schule heutzutage ein Institut ersten Ranges ist, in dem nur solche Musik in Ehren steht, „die zur Verherrlichung Gottes dient und zur Erbauung der Gläubigen". Die Schule hat eine große Anzahl belgischer und ausländischer Kirchen mit Kantoren und Organisten versorgt. Es kommt vor, daß manche dieser Musiker in allen Sätteln gerecht sein müssen, und daß man, als Ausgleich einer miserablen Bezahlung, die verschiedenartigsten Talente von ihnen verlangt: „Orgelspielen wie Bach, Klavier wie Liszt, singen wie Lablache oder Mario, Kenntnis des Baues der Orgel wie Cavaillé-Coll . . . und die Toten begraben wie Shakespeare's Totengräber!" (Tinel's eigene Worte). Aber es ereignet sich auch, daß Schüler der *„École épiscopale et interdiocésaine de Musique d'Église"* die höchsten Stufen erreichen, wie z. B. Desmedt, Professor für Orgelspiel am Brüsseler Konservatorium, an dem er als würdiger Amtsbruder seines hervorragenden Lehrmeisters wirkt.

Der Apostel

Es fehlt mir an Raum, die anderen Schöpfungen Tinel's zu besprechen: seine Lieder, sein mächtiges Tedeum, das gelegentlich des 75. Jahrestages der belgischen Unabhängigkeitserklärung aufgeführt wurde. Verfrüht wäre es natürlich, von seiner Oper „Die heilige Katharina von Siena" zu sprechen, die der Meister den Direktoren des Monnaie-Theaters in Brüssel anvertraut hat, und die demnächst zur Aufführung gelangen wird. Ich habe bei einigen Werken verweilt, die mir für Tinel's Kunst charakteristisch erscheinen, und ich wollte in dieser kurzen Skizze hauptsächlich die künstlerische Physiognomie des Tondichters festhalten. Aus diesem Grunde habe ich einiges aus seiner Kindheit erzählt und habe ihn Schritt um Schritt, leider etwas sehr summarisch, als Tonsetzer, als Dirigenten, als Lehrer, als Ästhetiker, als Redner vorgeführt. Ich wollte, wie ich offen gestehe, in erster Linie für den Menschen um Liebe bei meinen Lesern werben. Es gibt keinen anziehenderen als ihn. Ich habe Tinel bei manchen öffentlichen Anlässen gesehen. Aber es ist ein wahres Fest, ihn im intimen Kreise zu sehen und zu hören, wenn er mit leidenschaftlicher, rachedrohender Stimme den Kopf solcher Priester fordert, die eine Schwäche für Opernarien haben, oder wenn er gegen die jungen Burschen donnert, die den Respekt vor den Göttern verlieren: vor Bach, Händel, Beethoven . . .

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bibliographie:

1. „Ein Sankt Franziskus-Oratorium", in „Stimmen aus Maria Laach", Freiburg i. B., 1888.

2. „Edgar Tinel". Eine biographische Skizze von Bernhard Scholz. „Illustrierte Deutsche Monatshefte", Juni 1895. G. Westermann, Braunschweig.

3. „Edgar Tinel". Eine biographische und musikgeschichtliche Skizze von P. Th. Schmid, Sonderabdruck aus „Alte und Neue Welt" No. 1 und 2 (1897/98). Benziger, Einsiedeln.

4. Ernest Closson „Thematische Analyse von St. Godelive". Breitkopf & Härtel, Leipzig 1897.

5. „Edgar Tinels neues Musikdrama Godoleva". Sonderabdruck aus den „Stimmen aus Maria Laach", 1898, Heft 1 und 2. Freiburg i. B.

6. „La Tribune de St. Gervais", März 1899: „Don Lorenzo Perosi à Paris".

7. Edgar Tinel's „Godelieve", overzicht van tekst en muziek door Joz van den Eynde, met portret van den toondichter. Bij Delille, Maldeghem 1901.

8. „Edgar Tinel", door Alb. van der Elst, overgedruckt uit „Dietsche Warande en Belfort". A. Siffer, Gent 1901.

9. „La musique figurée à l'église", discours prononcé par Edgar Tinel aux assises de musique religieuse et classique tenues à Bruges par la Schola Cantorum de Paris le 7, 8, 9 et 10 août 1902. Paris, au bureau d'édition de la Schola, 269 rue St Jacquet, 1902.

10. Musica Sacra. Revue de chant d'église et de musique religieuse — Bulletin de la Société de St. Grégoire. Namur, Wesmael Charlier.

11. de Golesco: Ste. Godelive. Durendal, juillet 1901.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

OFFENER BRIEF

von Edgar Tinel

Malines (Mecheln), 16. November 1907

Sehr geehrter Herr Redakteur!

In Verbindung mit dem Aufsatz meines verehrten Essayisten, Professor Hippolyte Fierens-Gevaert, soll ich selbst zu Worte kommen? Soll meinen Entwicklungsgang schildern, oder von innen heraus diktieren,

„was mir der Geist der Liebe
„will auf die Lippen legen,"

wie es in der „Katharina" heißt?

Für Ihre gütige Absicht danke ich Ihnen verbindlichst, allein mein Gemüts-Kodak ist mir leider abhanden gekommen, und mir mangelt es an Zeit, selbigen in der Rumpelkammer meiner Jugendillusionen wieder aufzustöbern.

Ob dies jedoch ein Schaden für Sie ist, Verehrtester, bezweifle ich sehr, denn meine moralische Photographie dürfte Ihnen weniger willkommen sein, als Sie vielleicht meinen, und Ihnen ein ganz anderes Menschenkind vorstellen, als Sie erwarten:

nicht etwa einen Komponisten, der in ungestörter Schaffensfreudigkeit das heilige Feuer im Busen hüten darf,

sondern einen vielgeplagten Berufsmusiker, der jahraus jahrein als Inspektor, als Direktor und als Professor mit größter Kontrapünktlichkeit musikalische Zwangsarbeit verrichtet.

Allerdings ist dieser Überfluß an „sauren Wochen" und dieser Mangel „froher Feste" in den Augen mancher nichts anderes als *mea maxima culpa.*

Warum?

Weil ich mir keinerlei Mühe gebe, der vielköpfigen Hydra zu gefallen; weil mir der Sinn abgeht für sogenannte philosophische Musik, und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mein Glaubensbekenntnis noch viel weniger auf die heutzutage geradezu alleinseligmachende neurasthenisch-erotische Musik lautet;

weil mein Kunstideal seinen Ausdruck findet in der christlich-apologetischen Musik, die meines Erachtens nicht allein höheren Zielen dienlich ist, sondern auch das unendlich weite Gebiet rein menschlicher Empfindungen in sich schließt;

weil ich in der Wahl meiner poetischen Vorwürfe ein geschworener Feind merkantiler Bestrebungen und industrieller Hintergedanken bin;

weil ich die Kunst überhaupt als ein Sacerdotium betrachte;

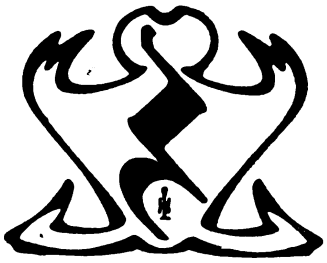
weil ich mir keine andern Lorbeeren wünsche als die erforderlichen Dienstjahre, um als Pensionsberechtigter in der trauten Abgeschiedenheit meines Arbeitszimmers — *ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet* — endlich dem innern Schaffensdrang folgen zu dürfen.

Hab ich's Ihnen nicht gesagt, daß Sie enttäuscht sein würden?

Mit freundlichster Empfehlung

Ihr

Edgar Tinel



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ERMANNO WOLF-FERRARI

von Wilhelm Mauke-München

Ueber einen Idealisten will ich schreiben, einen Poeten und Priester der musikalischen Schönheit, einen Künstler, mit dem's das Schicksal wohl sonderbar vorhat. Denn es hob den Jüngling in frühen Jahren schon auf die leuchtende Welle des Erfolges heraus aus dem Meer des Unbekanntseins; es ließ ihn sich eine Weile sonnen im Glanze raschen Ruhmesglückes; dann warf es ihn zurück hinter ein Riff, das Vorurteil und Gehässigkeit, Verblendung und Dünkel errichtet hatten, und — ehe noch ein Lustrum vergangen ist! — wird es ihn wieder hochgestellt haben auf einen dauernden Ehrenplatz im Herzen aller wahren Musikfreunde. Denn daß ich es in zwei Worten sage: dieser junge deutsch-italienische Musiker hat uns wieder die Melodie gebracht. Die Melodie, die singende Seele der Musik, nach der wir uns so lange sehnten, und die wir nie so schmerzlich entbehrten, als in dem nun langsam zu Ende gehenden Interregnum des brutalen Orchesterterrorismus der Nur-Ausdrucksmusiker und der breiigen Gefühlsstammelei dekadenter Tonimpressionisten. Doch wohin auch die Moira das Lebensrad Wolf-Ferraris stoßen wird, es wird ihn nicht innerlich treffen. Denn er gehört zu den seltenen Glücklichen, die ihres Schicksals Sterne in der eigenen Brust leuchten sehen. Sie sind unerschütterlich und gehen als gefestete Fatalisten durch alle Höllen und alle Himmel des Lebens. Der Glaube an ihre Kunst hält sie aufrecht und feit sie gegen alle Stöße und Versuchungen von außen.

Rasse und Persönlichkeit, Schule und Leben

An der Adria stand des kleinen Ermanno Wiege, und Venedig, die ewigjunge Königin aller italienischen Städte, sah seine Jugendspiele. Sein Vater ist der deutsche Kunstmaler August Wolf, die Mutter Emilia Ferrari. Die glücklichste Blutmischung, auch in der Kunst: südliche Heiterkeit, blauer Himmel, leichtbewegliche Phantasie, gaja scienza, angeborene Sanges- und Melodieenfreude auf der „ultramontanen" Seite; Gründlichkeit, Gemütstiefe, Ernst, Idealismus und transzendentaler Trieb als germanisches Erbteil. Mit dieser seltenen Harmonie sich ausgleichender

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und ergänzender Naturgaben ausgerüstet, zog der Jüngling 1893, nachdem er bis zum 17. Jahre in den Spuren des Vaters wandelnd (von dem eine Reihe hervorragender Kopien in der Münchener Schackgalerie hängt) die „Kunstmalerei" erlernt und sich in der Musik autodidaktisch vorgebildet hatte, über die Alpen nach München, dessen Musikschule (jetzt vornehmer: „Akademie der Tonkunst" geheißen) damals noch einen guten Ruf hatte. Zu Füßen Rheinbergers, des gütig-strengen Kontrapunktisten und Meisters des „reinen Stiles", saßen wir damals, Anfang der neunziger Jahre, selbander. Meister Ludwig Abel † lehrte die Geheimnisse des Partiturspiels und des Dirigierens, Prof. Hieber † saß auf der Orgelbank und führte uns nach der ideellen Methode des alten Franz Wüllner in die Kunst des vielstimmigen a cappella-Chorschulgesanges ein. Der junge feurige Wolf-Ferrari lernte mit Leichtigkeit und Hingebung. Er galt rasch als der Befähigtste in der oberen Kontrapunktklasse, und seine „im strengen Stil" geschriebenen Chor-, Kammer- und Orchesterkompositionen, die ziemlich regelmäßig bei den Prüfungskonzerten zur Aufführung kamen, erregten bald Aufsehen auch außerhalb der Mauern unserer „musikalischen Formreitschule". Dann verloren wir uns jahrelang aus den Augen. Bis eines Tages ein bärtiger Geselle in meine Arbeitsstube stürmte; unter dem schwarzen straffen Haar des Italieners funkelten ein Paar lebhafte, feurige Augen in die Welt, die wissend und sehend geworden waren in den paar Jahren, seit er die glatt gerutschte Bank des doppelten Kontrapunkts verlassen. Aus einer deutschen Musikerfamilie hatte sich der junge Künstler eine tapfere, hübsche und energische Lebensgefährtin geholt. Ein Büblein war auch schon da und eine gesicherte Lebenslage, die es dem jungen Künstler ermöglichte, im heiligen Frieden seiner geistigen Werkstatt, ungestört vom Lärm des Tages, ohne Sorge um Erwerbsfron, seinem künstlerischen Schaffenstrieb zu folgen, immer tiefer in die Welt Johann Sebastian Bachs einzudringen und über philosophischen, poetischen und musikalischen Problemen zu grübeln.

Ja, der sorgenlose, wohlbestallte Komponist, der glückliche Familienvater war im Nebenfache ein Philosoph geworden. Und mehr als einmal mußte ich ihn von einem elektrischen Straßenbahnwagen wegreißen, in den er im eifrigsten Disputieren und Peripatetisieren über das Wesen der Melodie, über den Zwitterstil der literarischen und Programmusik, über die Phantasie als Urquell alles Schaffens, über die barbarische Behandlung der Singstimme in neudeutschen Opern und was weiß ich noch alles, unhaltbar hineingerannt wäre. Und er sprach gut und fließend über die tiefsten Dinge, aber nicht ledern wie ein Buch, nein, hinreißend, begeistert, sprühend von Jugendtitanismus oder rasend in Empörung und Verachtung landläufiger Banausen. Bach und Goldoni waren damals seine Lieblings-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

götter. Wie oft klangen Bachsche Fugen und Kantaten an holden Sommerabenden aus seinem geöffneten Fenster in die Stille der zur Ruhe gegangenen Großstadtstraße! Wie oft sah ich ihn, den einen Goldoni in der Hand, die anderen Goldoni in den Rocktaschen, eifrig lesend, wie einen geistesabwesenden Träumer über die Straßen Schwabings ziehen! Selber ein Goldoni in guter lustiger Gesellschaft, Lachstürme entfesselnd durch sein starkes Talent, zu karikieren wie ein echter Truffaldino, durch seine witzigen Improvisationen und grotesken Clownsprünge. Und wie er aus dem venezianischen Lustspieldichter die Stoffe seiner beiden besten Opern schöpfte, so gingen andererseits Bachscher Ernst und Bachsche Formenstrenge, Bachsche Melodik und Bachsche Architektonik in ihn über, und seine geistlichen Oratorien „Sulamith“ und „Vita nuova“ legen feierliches und lautes Zeugnis ab für die seltene Verbindung Bachschen Geistes mit romanischem Pathos. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß des Künstlers methodische tiefgründige Bachstudien durchaus aus eigener Initiative entsprangen und keineswegs aus dem Lehrgang der staatlichen Tonkunstschule. Denen dort war Bach außer dem „Wohltemperierten Klavier“, einigen Partiten und Tokkaten, selbst ein Buch mit sieben Siegeln, dafür wurde der kalte nachklassische Formalismus Mendelssohns, Hauptmanns, Lachners, Rheinbergers propagiert.

Kammermusik und Lyrik

Das Schaffen Wolf-Ferraris gliedert sich in drei große Gruppen: Kammermusik einschließlich Klavierstücke und ein dünnes Lyrikheft: „Rispetti“, Chorwerke und Opern. Sein Entwickelungsweg geht über Schumann, Wagner, Rossini, Verdi mit aller Entschiedenheit zurück zu Bach. Fast unberührt bleibt er von Wagner-Lisztschen Einflüssen. Was er auch schrieb, aus jeder Zeile spricht das eine deutlich: die Sehnsucht nach Schönheit, der Trieb zur reinen, blühenden Melodie, die Freude an sinnlichem Klangzauber. Er ist ein geborener Musiker, ein Nur- und Naturmusiker und empfindet niemals Musik aus zweiter Hand, auf literarisch-poetischen Umwegen. Das Wort — wir sehen das später deutlich bei seinen Chorwerken — ist ihm, der hier ganz italienisch empfindet, nur Sklave des Tons, er deklamiert nicht, er singt nur, und noch dazu im Bel canto-Stil, der heute fast verrufen ist, unter Entfaltung aller vokalen Schönheit der italienischen Sprache, oft unter Vernachlässigung des Worts und der rezitierten Phrase.

Man hat bei der Musik Wolf-Ferraris niemals das Gefühl: das könnte auch anders heißen; alles ist notwendig unter dem natürlichen Zwang einer melodietreibenden Phantasie entstanden. Dieser naive Naturtrieb

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

— welch seltenes Wunder in unserer Zeit der dekadenten Genialitätstüfteleien! — leitet überall, in allen musikalischen Formen, seine Hand mit köstlicher Sicherheit. Eine seltene Beherrschung der Form. Reine Linien, breite Melodiebögen, gesunder, geschlossener Aufbau des Ganzen mit voller Entwickelung aller struktiven Teile, so daß das Tonbild stets als ein organisches „Auseinander", nie als ein mechanisches Nacheinander erscheint.

Das Gefühl für die Harmonie und Reinheit der Form, das der junge Maler Wolf-Ferrari besaß, kam dem Musiker zugute. Er skizziert die Entwürfe, die Entwickelungslinie neuer Kompositionen direkt zeichnerisch und deutet die Höhepunkte farbig an. Ruhe, Sturm, Leidenschaft, Trauer, Stolz und Ergebung: alle diese Empfindungen sieht der Künstler als wahrhaftiger „Tonmaler" vorher in Bildern, ehe er sie musikalisch zum Ausdruck bringt. Als ich ihn einst besuchte, saß er an einem schrägen Pult und zeichnete auf einer langen Papierrolle ein Kornfeld und Gewitterwolken. Was er da treibe? fragte ich verblüfft, um noch mehr zu erstaunen, als er diese Zeichnungen als die Vorarbeit, die formale Disposition der im Entstehen begriffenen „Dante-Symphonie": „Vita nuova" erklärte. So findet die geheimnisvolle Erregung des künstlerischen Schaffensprozesses mitunter die Auslösung in der Betätigung einer anderen Kunstgattung. Der Musiker wird zum Maler, der Dichter hört Melodieen, und die mit abnormen Nervenkreuzungen Begabten hören gar Farben und sehen Töne.

An reiner Kammermusik hat Wolf-Ferrari bisher geschrieben: zwei Violinsonaten op. 1 und op. 10, zwei Klaviertrios op. 5 und op. 7, ein Klavierquintett op. 6 und die sogenannte Kammersymphonie für zwölf Instrumente. Schlagen wir die seinem Schwager, dem ausgezeichneten Münchener Geiger Theodor Kilian, gewidmete Sonate op. 1 in g-moll auf (komponiert 1895), so finden wir vollauf bestätigt, was oben über die musikalische Entwickelung und die formale Sicherheit des Künstlers gesagt wurde. Ein frisch-fröhliches Musizieren aus kraftvoll springenden Quellen, erstaunlich reif in allem Technischen, durch und durch ästhetisch gebildet, nie von des Gedankens Blässe angekränkelt, melodisch teils im Zeichen Schumanns stehend, wie in den lebhaft figurierten Ecksätzen, teils homophon-choralmäßig, wie im Lento, das frei präludierend senza tempo beginnt. Der romantisch-liebenswürdige Geist Schumanns erscheint hin und wieder auch noch im ersten Klaviertrio in D-dur.

Das Trio in Fis (komponiert August 1900) ist schon ganz „Eigenbau", eine meisterliche Schöpfung im italienischen Kolorit, voll melodischer Schönheit, voll Jugendkraft, und ganz aus dem Wesen der drei Instrumente heraus erfaßt. In diesem leidenschaftlichen, schwärmerischen Tongedicht, das sich von allen Fesseln der Schulform bereits losgerissen hat, spricht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wolf-Ferrari auch rhythmisch schon seine ganz eigene Sprache; vergleiche die synkopierten, seltsam pochenden Akkorde im Sostenuto $^{6}/_{8}$ über und unter der chromatisch bewegten Melodie der Streichinstrumente. Ein herrliches Stück Musik ist das Largo, eine Elegie im Nokturnostil mit einer italienischen Kantilene, die mit einem charakteristischen Nonensprung beginnt. Als Harmoniker empfindet Wolf-Ferrari ganz „modern" (um dieses Fluchwort auch einmal anzubringen), aber seine „vertikale Melodie" und ihre modulatorischen Veränderungen sind empfundene Notwendigkeiten und keine Gebilde von zügelloser Willkür ohne Regel. Als Beispiel diene ein Sätzchen aus dem Fis-dur Trio:



Welch rätseltiefes Raunen dunkler Stimmen, und dabei welch besonnenes Suchen nach dem erlösenden Fis-dur!

Im Fis-dur Trio ein sinnenheißer Schwelger in Farben, Düften, Träumen, in brennender Sehnsucht nach dem Unfaßbaren, steht der Künstler wie verwandelt da in der zweiten Violinsonate op. 10 in a-moll, (zwei Sätze, komponiert 1901, seinem Vater August Wolf in Venedig gewidmet). Weit geschwungen ist die Bahn, die der Tondichter hier durchläuft. Wie eine große, kraftvolle Bachsche Orgeltokkata mutet der erste Satz mit seinem pathetischen, stürmenden Hauptthema an, wie eine Huldigung an den Liszt des „Hamlet" die aufsteigenden Vorhaltsakkorde im Adagio-Rezitativ, das den herrlichen zweiten Satz einleitet. Nach Bach, nach Liszt (im Stile dieser beiden, niemals im Sinne von Reminiszenzen oder direkten Anlehnungen!) kommt dann in den beiden Gesangsthemen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Schlußsatzes der eigene Wolf-Ferrari mit seinem persönlichsten Gesichte daher. Ich meine die anmutige und zugleich ritterlich-stolze Melodie der Violine im sostenuto con amore:



die getragen wird von den klingenden Achtelfiguren des Klaviers. Das schöne Thema erhebt sich im Verlauf zu einem äußerst leidenschaftlichen Aufschwung, zieht dann ruhiger seine Bahn und erklingt zuletzt im zarten Wechselspiel der Instrumente. Die a-moll Sonate hat im Kammermusiksaal zuerst den Ruhm des jungen Komponisten verkündet; als das Reifste und Größte, was Wolf-Ferrari in diesem intimen Stil schuf, sollte sie von fortgeschrittenen und vorwärtsblickenden Kammerspielern eifrig kultiviert werden. Freilich, sie verlangt zwei musikalisch und technisch vollendete Spieler, und dann noch gibt sie ihre Schönheiten nur langsam, nicht auf den ersten Blick preis. Sie verlangt viel entgegenkommende Liebe und sympathische Seelenstimmung des Hörers, wie jedes persönliche Kunstwerk.

„Sulamith" und „Dante"

Zwei größere Chorwerke hat Wolf-Ferrarri bis jetzt geschrieben: „La Sulamithe", canto biblico in due parti per Soli, Coro, Orchestra ed Organo (op. 4, komponiert 1898, seinem Gönner, dem italienischen Unterrichtsminister Pascolato gewidmet) und „La vita nuova", cantica su parole di Dante per Baritono, Soprano, Orchestra, Organo e Pianoforte (op. 9, comp. 1901). In beiden Werken sind wiederum Bachsche Einflüsse unverkennbar, aber namentlich im „Neuen Leben" („meine Dante-Symphonie", wie Wolf-Ferrari im Hinblick auf Liszt mir einmal halb scherzend, halb selbstbewußt erklärte) erscheint die strenge Gotik Bachscher Architektonik verwandelt in die weitere Formensprache romanischer Renaissance. Der ästhetische Schwerpunkt liegt hierbei durchaus in der Behandlung der Singstimme, die der Komponist, sich den feinsten prosodischen Biegungen der Sprache Dante's anschmiegend, in rhythmisch erstaunlich vielgestaltiger Weise erklingen läßt. Während „Sulamith" an einer gewissen Monotonie und stilistischen Unfreiheit leidet und sich keineswegs mit Enrico Bossi's „Sulamith" oder „Canticum canticorum" messen kann, ist „Vita nuova" ein wundervolles, von einer unerhört sensitiven Mystik beschattetes Werk. So oft auch diese in blauen zarten Farben gemalte schmerzensreiche Legende von Dante's Jugendgeliebter Beatrice im Konzertsaal zur Aufführung kam, diese Musik in ihrer fast unirdischen Keuschheit und Reinheit hat noch stets die Herzen der Hörer mit Andacht und Rührung erfüllt. Dante schildert

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in dem merkwürdigen kleinen Büchlein die schmerzlich-selige Liebe zu einem unschuldigen, schönen, engelhaften Mädchen, das mit 24 Jahren starb. Wer dieses Mädchen war, wissen wir nicht. Im Anfang des Buches nennt der Dichter sie „die erklärte Herrin meines Geistes, die von vielen, die nicht erraten, wie sie sie nennen sollten, Beatrice genannt wurde". Ihre Verherrlichung war auch das Motiv zur Abfassung der „Divina Commedia"; dort sendet sie dem irrenden Dichter als Geleiter den Schatten Virgil's, sie selbst hat ihren Sitz in den innersten Reihen zunächst der Dreieinigkeit: den ersten Platz nimmt dort Maria ein, den zweiten Eva, den dritten Rahel, den vierten aber Beatrice. „Vita nuova" ist vielleicht das lieblichste Buch des Mittelalters und zugleich das psychologisch tiefste, aber es ist auch erfüllt von der gleichen furchtbaren Heftigkeit der Empfindung, wie die „Divina Commedia". Die Liebe ergreift und beherrscht nicht nur Dante's Seele, wie Dr. Karl Federn in der deutschen Buchausgabe sagt, sie tritt aus ihm heraus, sie flutet durch alle Gassen, sie verschönt den Himmel und vergoldet die Kirchen von Florenz; sie dringt mystisch ein in das ganze Weltgebäude, das Dante sieht — die übrigen Menschen verschwinden ihm, verlieren alle Wichtigkeit, er ist allein mit seiner Liebe, sie beide erfüllen die Welt, und „jenseits der Sphäre, die am größten kreiset", bei Gott und den Engeln ist von ihr die Rede. — Wie mußte dieses Dante'sche Seelenbrevier einen Musiker im Innersten aufwühlen, einen Musiker, der noch dazu Italiener war und hier ganz aus der brünstigen Mystik der romanischen Volksseele heraus das Goethesche Wort: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan" deuten konnte durch eine Musik, die mit verhältnismäßig einfachen Mitteln — man sehe die elementare Tonmalerei des Erdbebens, die Schilderung von Beatrices Tod und Verklärung — das Herz so unmittelbar ergreift. Das Geheimnis liegt zum Teil in der abgeklärten Verwendung des technisch-kontrapunktischen Apparats, dann aber in dem schmerzlichen Sensitivismus der Leidenschaft, der in den Balladen und Sonetten am stärksten zum Ausdruck kommt, und in der deklamatorischen Lyrik der Rezitative. Das Orchester hat der Komponist hier mit vielen saftigen Farben ausgestattet, ein besonderer Effekt sind die siebenstimmigen Paukenharmonieen in dem Engelreigen (zwei Harfen, Klavier, Streicher *con sord.*, alles in *pp* bis zu *pppp*).

„Zurück" zu Mozart

„Rückkehr hinter Beethoven, Rückkehr zu Mozart! Das ist schließlich unser Endergebnis. Nicht einfaches Reproduzieren und Kopieren, sondern Neuschaffen in der Art Mozarts. Einschränkung des Inhalts, Vereinfachung der Form, Wiederherstellung von Gleichmaß zwischen Inhalt und Form. Wir sind an der Stelle angelangt, es ist Zeit dazu: ein Natur-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zwang." Es ist, als ob Professor Karl Schmalz auf unseren Künstler geblickt hätte, als er am Ende seiner Trilogie: Annus confusionis (Erstes Novemberheft 1907 der „Musik") diese retrospektive Prognose stellte. Denn die beiden Opern des eigentlichen Wolf-Ferrari (eine Jugendoper: „Aschenbrödel", [Cenerentola] gelegentlich in Bremen und Breslau aufgeführt, bleibe hier außer Betracht), sie gehen zurück zu Mozart, sie streben eine stoffliche Beschränkung, eine Vereinfachung der musikalischen Form an, sie sind vor allem ausgezeichnet durch eine vollkommene künstlerische Harmonie zwischen Inhalt und Form, zwischen Idee und Ausdruck.

Die beiden Opern sind: „Die neugierigen Frauen" (Le donne curiose), musikalische Komödie in drei Aufzügen, und „Die vier Grobiane" (I Quattre Rusteghi), musikalisches Lustspiel. Beide nach Stoffen des italienischen Molière, des venezianischen Komödiendichters Carlo Goldoni, und beide von dem zu früh verstorbenen, vortrefflichen Münchener Musikschriftsteller Hermann Teibler mit feinfühliger Wahrung der Kongruenz von Ton- und Wortakzent, mit kongenialer Anpassung an den Geist und Stil des italienischen Originals ins Deutsche übertragen. Beide erblickten das Licht der Bühnenwelt am Münchener Hoftheater, wo 1903 Hofkapellmeister Reichenberger die „Neugierigen Frauen", im März 1906 Felix Mottl das venezianische Philister- und Rüpelspiel aus der Taufe hob. Das Schicksal beider Opern war sehr ungleich. Während Rosaura und Florindo ihre köstlichen Arien und Duette im echtesten süßesten Mozart-Rokoko an fast allen größeren Bühnen Deutschlands und Österreichs singen konnten, und die „Venezianische Nacht" im zweiten Akt mit ihrer canzone popolare: „Le biondina in gondoletta" ebenso schnell populär wurde wie das Intermezzo in „Hoffmanns Erzählungen" (Offenbach in der Komischen Oper, „Die neugierigen Frauen" im Theater des Westens haben zwei Berliner Musikwinter beherrscht!), war es dem Quartett der Brummbäre Lunardo, Mauricio, Simon und Cancian seltsamerweise nicht oft vergönnt, ihr trockenes Loblied auf die behagliche Enge des tugendhaften bürgerlichen Familienlebens anzustimmen. Seltsamerweise, denn als musikalisches Kunstwerk, an Einheit und Rundung des Stils stehen die „Vier Grobiane" fast noch höher als die „Neugierigen Frauen". Aber freilich das Textbuch Giuseppe Pizzolato's ist nicht ohne Fehl. Es steigt in Stimmung, Situationskomik und Spannung an bis zum zweiten Aktschluß und setzt schon hier mit der Entdeckung der genasführten Grobiane durch die überlegene Weiblichkeit die Peripetie, hinter der es im absteigenden Schlußakt recht leer aussieht, der eigentlich nichts bringt als die weise Resignation der vier gezähmten Widerspenstigen: „Alles Revoltieren der Männer hilft zu nichts; das Weib ist uns überlegen, also genießt es, wie es einmal ist."

Waren die „Neugierigen Frauen" ein reizendes, schelmisches Kapitel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aus der Tragikomödie der Ehe mit dem Siege der weiblichen Schlauheit, so sind die „Vier Grobiane“ eigentlich ein Preis des Philistertums, ein Loblied auf die enge Sittenwelt des internationalen Spießbürgertums in der barocken Färbung Goldoni's. Lunardo, Mauricio, Simon und Cancian, vier wackere venezianische Bürger, sind im Grunde die gutmütigsten Patrone von der Welt, die ihre Frauen und Töchter und Söhne zärtlich lieben. Nur glauben sie diese Zärtlichkeit unter der Maske von Grobianen, Polterern und Brummbären verbergen zu müssen, damit „Zucht und Ordnung im Hause sei“. Sie brüllen, poltern und schimpfen im Hause herum und haben Manieren wie Menschenfresser, sie verloben ihre Kinder mit einander und verbieten ihnen dabei, sich vor der Hochzeit zu sehen. Die Frauen greifen natürlich zu Listen; sie haben Galane, ermöglichen es durch Karnevalsmaskeraden, daß das Brautpaar sich sieht; die Brummbären von Männern kommen dazu, der Teufel geht los. Aber das listige Weibchen triumphiert doch; um am Kinn sich ein wenig krabbeln zu lassen, werden die Lümmel zahm und kommen zur vernünftigen Einsicht, daß mit Grobheit sich keine Liebe und kein häuslicher Frieden erzwingen läßt. Man gibt sich die Hand und das Brautpaar sich den ersten Kuß. Warum soll denn die Ehe immer ein Krieg sein? Nein, ein Maskenball ist sie, meint Goldoni, zuletzt demaskiert man sich und geht zufrieden zusammen zum Souper. Das war so, als der Großvater die Großmutter nahm, und wird noch so sein, wenn Filipeto die Wiege schaukeln muß, in der das junge Ebenbild seiner Lucieta schlummert. Item: „Ach ja, Jungens, seid lustig; so heulen wir nicht mehr, lebt hoch denn alle — das Essen wird schon kalt“, sagt drollig der bekehrte Lunardo, einst der gröbste der vier Grobiane.

Man hat Wolf-Ferrari in seiner dritten Oper Armut, Geistlosigkeit vorgeworfen. Wie unrecht! Was man hier als Armut bemäkelt, ist doch nur Selbstzucht, Treue gegen den Textdichter, dramatische Wahrheit, Harmonie zwischen Inhalt und Form. Kann man deutlicher und sinnfälliger die enge Welt der Kleinbürger, ausgefüllt durch Poltern über schwindende Zucht und Sitte, Respektabilität und Schnupftabak bei den Männern, Putz, Kichern, Beten und Kokettieren bei den Weibern, charakterisieren als durch solche Melodieen?:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich wenigstens kann mir keinen adäquateren Tonausdruck für die Sphäre der moralisierenden bürgerlichen Komödie Goldoni's denken. Witz, groteske Komik, hausbackenen Humor, dazu die schöne Sinnlichkeit venezianischer Kanzonen, eine ganz verblüffend realistische Sprachbehandlung bei den vier Grobsäcken, das finden wir in dieser Partitur aufs glücklichste verbunden, die bei aller Leichtigkeit, Keckheit der Konturen doch viel zu wohlerzogen ist, um je die Grenzen des feinen musikalischen Konversationsstils zu überspringen. Wie erfrischend ist nicht die Naivität, mit der Wolf-Ferrari seine graziösen Melismen drei, vier, ja, ein halbes Dutzend Mal wiederholt, ohne dabei zu langweilen oder geschwätzig zu erscheinen, mit der er das Ureinfache, z. B. eine Melodie in den Tönen des C-Dreiklangs bringt, bis ein kleines Fis, eine kleine Dissonanz als besondere Würze erscheint. Wie differenziert und persönlich ist sein rhythmisches Gefühl! Wie primitiv in allem die Mittel! Wie natürlich und dabei wirkungssicher baut er seine Ensemblesätze auf vom Terzett bis zum kunstvollen „Decett" in der stürmischen Schlußszene des zweiten Aktes, einer Art Prügelchor, mit dem Trompetenthema (das ideelle Leitmotiv der ganzen Oper): „Als der Großvater die Großmutter nahm" als orchestralem Kontrapunkt! Wie anmutig die Farben seines Orchesters in der Besetzung Mozarts!

Der Wolf-Ferrari des Klavierquintetts, der zweiten Violinsonate, der Kammersymphonie und der „Vita nuova", noch mehr der Wolf-Ferrari der beiden Goldoni-Opern (er schreibt zurzeit an einer dramatischen Oper: „Der Schmuck der Madonna") hat bewiesen, daß er viel mehr ist als eine bloße Reaktionserscheinung gegen die gewaltsamen und brutalen Orchesterkünsteleien der wagnerisierenden Ausdrucksmusiker, gegen die amelodischen Wiederkäuer der ewigen Melodie. Nein, soweit der Fortschritt und die Zukunft auf der Linie Bach-Mozart liegt, ist Wolf-Ferrari der „reaktionäre Fortschritt". Und soweit die moderne Oper vom Pathos zum Melos genesen kann, repräsentiert der Halbitaliener Wolf-Ferrari eine neue Entwickelungsstufe der deutschen heiteren Oper. Was dem schwerblütigeren d'Albert als Ideal in „Flauto solo", „Abreise" und „Improvisator" vorschwebte, hier ist's erreicht: Mozart-Melodieen durch Mozart-Sänger und ein Mozart-Orchester. Wenn auch die Gegenwart, die sich schnöde von ihm abgewendet hat, uns nicht Recht gibt — wir für unser Teil erblicken in Wolf-Ferrari, der heute als Direktor des Liceo Marcello Benedetto in Venedig lebt, ganz unbekannt dem modernen musikalischen Italien, mit dessen führenden Geistern ihn auch kein Atemzug verbindet, auch für die Zukunft eine große Hoffnung für die Gesundung der deutschen Musik. Die Sonne Italiens durchbricht wieder einmal nordisches Nebelgrau. Und wir sind glücklich in ihren heiteren Strahlen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

OFFENER BRIEF AN DIE REDAKTION DER „MUSIK“

von Ermanno Wolf-Ferrari



itte zu entschuldigen, wenn ich so viele Monate gebraucht habe, um meinen Beitrag für Ihre Zeitschrift zu liefern. So ehrend Ihre Aufforderung war, so schwer war es für mich, . . . irgend etwas zu schreiben. Sie wollten noch dazu etwas ganz Persönliches erhalten. Wie sollte das stimmen mit meiner festen Überzeugung, daß jeder Komponist zwar komponieren darf, wenn er durchaus will, aber nicht selber mit Worten dreinreden? Kritik und Publikum mögen sich um ihn herum austoben, und er soll froh sein, wenn man sich überhaupt um ihn kümmert. Aber er soll schweigen, weil auch er keine Klarheit bringen kann, wenn er redet: die Meinungen können nur verschieden bleiben. Ich war auf dem Punkt, Ihnen zu schreiben, um mich zu entschuldigen, falls ich gar nichts liefere, als ich mich eines kleinen Spaßes erinnerte, den ich ganz für mich einmal aufschrieb. Ich schicke Ihnen diesen Beitrag schließlich deshalb, weil da zwei entgegengesetzte Persönlichkeiten sich gegenseitig aussprechen, während ich selber schweige, und das Schicksal, in Gestalt einer Lokomotive, auf alles pfeift. Deswegen vernichtet der Dialog sich selbst, und ich schicke etwas und schicke zugleich nichts. So sind wir allesamt zufrieden, nicht wahr?

Hochachtungsvoll

Ermanno Wolf-Ferrari

Ein liebliches Gespräch zwischen zwei Musikern

Personen:

Ein Musiker.
Noch ein Musiker.
Ich.

Ort des Gespräches: Im Eisenbahnwagen, spät abends.

Ich:[1] **(Ich . . . möchte gern schlafen, kann aber nicht, weil die anderen zwei Herren, die vor mir sitzen, eifrig sprechen. — Ich höre nicht zu, aber plötzlich fängt der eine an:)**

[1]) Pardon, wenn ich mit mir beginne.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der erste Musiker (zu dem anderen): So, so, Sie komponieren auch?

Der andere Musiker: Jawohl, zuweilen . . .

Ich (passe von da an, ohne daß man es mir anmerkt, auf).

Der erste Musiker (wie vorher): Und . . . welche Richtung, wenn ich fragen darf?

— Richtung? — Mein Gott, was weiß ich? — Ich . . . spüre nichts von Richtung an mir.

— Ho! ho! am Ende gar . . . (spöttisch) „Selber aner"?

— Sie sind spitz! — Ich bin eher . . . Fatalist und glaube, daß man eben nicht aus der eigenen Haut schlüpfen kann. Wer wird sich selber los? Wer ist also nicht „Selber aner", wenn auch noch so miserabel? Denke nicht über dich und schaffe, das ist meine . . .

— . . . Richtung. Sehr praktisch. Famos. (Eine Pause.)

— Und Sie? — Haben Sie . . . „Richtung"? —

— (Wichtig): Ich will mich „künstlerisch ausleben": meine Persönlichkeit künstlerisch realisieren.

— Bewußt?

— Bewußt. (Eine Pause.)

— Halten Sie sich für so wichtig . . . für die anderen?

— He?

— Ich meine, ob Sie glauben, daß andere Leute sich für Ihre Persönlichkeit so interessieren sollen?

— Mein Herr, Sie werden ja persönlich . . .

— Pardon, wir sind ja beim Thema der Persönlichkeit. Ich spreche ganz im allgemeinen. Nehmen wir an, Sie wären eine sehr unsympathische Persönlichkeit. Eine solche Persönlichkeit müßte, künstlerisch realisiert, falls es sich um einen Musiker handelt, eine scheußliche Musik als Resultat haben. Glauben Sie, daß sich andere darüber freuen würden?

— Freuen? Was hat die Kunst mit Freude zu tun? Sie sind doch hoffentlich kein altmodischer Ästhetiker? Sie wollen doch keine sssschööne Musik? — Was ist denn schön? und . . . was sprechen Sie überhaupt von anderen? Andere? — Was gehen mich andere an, ob die sich freuen über mich?

— Bitte, ich meine ja nicht Sie.

— Man komponiert nicht für die anderen. (Dogmatisch.) Man schreibt bloß für sich, für die Kunst. Das Rindvieh von einem Publikum muß müssen.

— Herrenmoral?

— Herrenmoral! (Eine Pause.)

— Wie kommt es nun, daß gerade diejenigen Komponisten, die, nach ihrer kako-poly-psycho- und sonstig -phonen Musik beurteilt, Ihnen am

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ähnlichsten sein müssen, so stark mit Reklame arbeiten und sich so sehr bemühen, damit dieses Rindvieh von Publikum ja einsieht, daß es ein Rindvieh ist, das Maul halten soll und als Dank dafür — . . . zahlt? — Ist es nicht so? —

— Sie sind boshaft. Alles Neue, was von kühnen Geistern entsteht, kann unmöglich von der Masse kapiert werden: nun soll sie lernen zu kapieren. Sie muß.

— Sie muß? Warum? — Wozu? — Komponiert der große Geist für sich, warum behält er nicht seine Werke für sich? Ist das Publikum ein Idiot, was kümmert er sich darum, ob dieser Idiot kapiert oder nicht? Was hat er da für eine Genugtuung? —

— Aber Donnerwetter, wir leben in einer Welt, die wir nicht selber geschaffen haben, mitten in einem Publikum, das uns mißfällt, und das wir eben verbessern müssen: es muß eben so lange gequält werden, bis es . . .

— Bis es so tut, als ob es ihm gefällt.

— Wir wollen nicht gefallen —

— Ihr gefallt auch nicht, aber Ihr wollt doch, daß man so tut, als ob Ihr gefielet. Ihr spekuliert auf die Eitlen, die intelligenter als die anderen erscheinen wollen, und auf die Angst, die die anderen haben, sich zu blamieren, wenn sie nicht loben, was sie im Grunde häßlich finden. Kennen Sie Andersens Märchen? Der Prinz in Unterhosen? Gerade so, bis ein Kind kommt und es merkt. Ihr seid bewußt persönlich? Kennen Sie die Fabel vom Fuchs und den Trauben?

— Aber, ich bitte Sie — Sie werden ja angreifend —

— Ich sage bloß, daß es nicht immer ein Zeichen von Mut ist, häßlich zu komponieren, auch wenn man ein großer Geist ist. Keine Dissonanz ist so unangenehm wie eine Ohrfeige: es gehört gar kein persönlicher Mut dazu, ein unschuldiges Publikum, das man verblüffen will, weil man ihm nicht gefallen kann, mit Dissonanzen und sonstigem musikalischen Unrat zu bewerfen. Es gehört weit größerer Mut dazu . . .

— Schön zu sein?

— Ja, schön zu sein.

— Klassisch? — Eine reaktionäre Richtung? Eine Lügenrichtung? Wo bliebe da der Fortschritt? (Seine Augen funkeln vor Zorn.)

— Es gibt keinen Fortschritt außer in den technischen Mitteln. Alles übrige ist nur Persönlichkeit, aber eine gottbegnadete: diese ist wirklich voller innerer Freude, schafft wirklich im Stillen, versteht wirklich keine Reklame, weiß von keinem „Fortschritt", fühlt sich innig verwachsen mit den liebsten großen Toten, die jenseits der Eitelkeit wie Fixsterne alle Modekometen überdauern, ist aber so wahrhaftig, daß sie

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich nicht schämt, sich über jede ungesucht in Anderen bewirkte Freude zu freuen; ja, solche Individualitäten sind so empörend wahrhaftig, daß sie nichts von List wissen, und darum in weltlichen Dingen so dumm, daß sie übervorteilt werden, von Neidern beschimpft, verdunkelt, so daß sie meistens erst nach dem Tode zur Geltung kommen. Diese werden ehrlich verkannt, durch ehrliche Dummheit, durch ehrliche Bosheit, durch ehrliche . . . Unehrlichkeit, brauchen aber weder durch ihre Töne, noch durch ihre Stimme, noch durch die Stimme ihrer Anhänger mit Gewalt zu arbeiten, um anerkannt zu werden. Sie werden es eben von selbst, langsam, aber sicher. Die Besten aller Zeiten erkennen sie an und reichen sich über Jahrhunderte die Hände.

— Ah! Welche Gemeinplätze! Sie salbungsvoller Prediger der Naivität, Sie!

— Keine Spur! Denn keiner kann aus seiner Haut, keiner ist nicht naiv: auch der nicht, der sich für den Bewußtesten, für den Zynischsten hält. Aber weg mit der Lüge, die im Namen des Fortschrittes Häßlichkeit mit Neuland verwechselt!

— Und weg mit Ihrer Lüge, die uns zwingen möchte, Kadaver zu beleben! Wir sollten wieder altmodisch werden? Wir sollten tonikadominantselig werden? Sie wollen, daß wir umgekehrt lügen! Unsere Naivität ist unsere Häßlichkeit, wenn Sie wollen: aber wenn wir pervers sind, wollen wir lieber eine perverse Musik schreiben, anstatt uns, trotz des Bewußtseins unserer Perversität, wie unschuldige Kinder zu gebärden. Das wäre die infamste Lüge und auch die höchste Perversität!

— Also prosit! Ich wünsche Gesundheit, damit Ihr ohne Lüge schön seid. Kein Dogma irgendwelcher Mode kann verhindern, daß irgendwo irgendein gesundheitstrotzender, wahrhaftiger Musiker entstehe, der sich gar nicht um die Mode kümmert . . .

— Der reine Tor!

— Und unbewußt das Richtige schafft! —

— In Keuschheit —

— Und Wahrheit —

— Amen —

— Spotten Sie nur: ich habe doch Recht.

— Komponieren Sie nur danach!

— Und Sie nach Ihrer Fasson! Schicken Sie bitte einen Teil Ihres Publikums zu mir: es wird nach Ihrer Musik sehr empfänglich sein für eine . . . .

— Hausmannskost — eine recht solide — gewürzfreie —

— Besser wenig gesalzen, als unappetitlich!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

— Sie werden beleidigend!

— Sie auch!

— Nun habe ich's dick!

— Ich habe es noch dicker!

— Schluß!

— Schluß! (Der Zug hält.) Habe die Ehre! (Er steht auf.)

— Auf Nimmerwiedersehen! —

— Pfui! (Steigt aus dem Eisenbahnwagen.)

— Pfui! — (noch ganz rot vor Zorn sich zu mir wendend, der die ganze Zeit unbeweglich war) — Ist das nicht ein unausstehlicher Mensch?

Ich: Bitte sehr, ich verstehe nichts von Musik, habe auch nichts gehört (Der Zug fährt weiter) und bin sehr friedliebend. Wollen wir lieber auslöschen — und schlafen? — (Die Lokomotive pfeift auf uns alle drei.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

EDMUND KRETSCHMER †

von F. A. Geißler-Dresden

Mit dem am 13. September 1908 in das Reich der ewigen Harmonie eingegangenen Edmund Kretschmer ist ein Tonkünstler dahingeschieden, dessen Andenken noch lange lebendig bleiben wird, weil es ihm vergönnt war, Werke von dauernder Bedeutung zu schaffen. Und es ist eine besondere Gunst des Geschicks gewesen, daß der Verewigte in seinem Schaffen auf zwei Gebieten, die so oft unüberbrückbar getrennt zu sein scheinen, seine größten Erfolge erzielt hat: in der kirchlichen Musik und in der Oper.

Diese Vereinigung scheinbarer Gegensätze erklärt sich schon aus seiner Landsmannschaft als Oberlausitzer. Die Bewohner dieses sächsischen Landesteils, der lange Zeit mit Österreich verbunden war, sind in ihrer überwiegenden Mehrheit nicht nur sehr musikalisch beanlagt, sondern zeigen auch ein überraschendes Talent für dramatische Aufführungen aller Art; fast in jedem Dorfe der Oberlausitz tritt ein Verein alljährlich mit Theateraufführungen hervor, die vor allem um die Weihnachtszeit ihren Höhepunkt erreichen.

In seinem Vaterhause zu Ostritz, einer kleinen Stadt im katholischen Teile der Oberlausitz, fand der daselbst am 31. August 1830 geborene Edmund schon reiche künstlerische Anregung. Nach dem Wunsche des Vaters, der das Amt eines Schuldirektors bekleidete, sollte sich Edmund ebenfalls dem Lehramt widmen, aber seine Neigung für die Tonkunst war bereits so stark geworden, daß er sie zum Lebensberufe erwählte und in Dresden bei Julius Otto, dem damaligen Kantor der Kreuzkirche, und Johannes Schneider, dem Organisten der evangelischen Hofkirche, ernsthafte und erfolgreiche Studien trieb. Seine Begabung fand bald die erhoffte Anerkennung, denn schon im Jahre 1854 wurde er Organist an der Dresdner katholischen Hofkirche, in deren Dienst er bis zum Jahre 1900 verblieben ist. Nachdem er im Jahre 1863 den Titel als Königlicher Hoforganist erhalten hatte, wurde er später Leiter des Königlichen Kapellknabeninstituts und Dirigent der Vokalmusik der katholischen Hofkirche, in welcher Stellung er Titel und Rang eines Königlichen Kapellmeisters erlangte. Der Professor- und später gar der Hofratstitel bezeugten ihm die Würdigung, die die maßgebenden Stellen seinen künstlerischen Leistungen zuteil werden ließen. Seine amtliche Tätigkeit hier zu würdigen, ist unmöglich. Es genüge, zu sagen, daß es Kretschmers unablässigen Bemühungen gelang, die Vokal-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

musik seiner Kirche auf der Höhe ihres alten Ruhmes zu erhalten, und daß ihm sein Amt den willkommenen Anlaß bot, Kompositionen kirchlichen Stils zu schaffen, von denen später noch ausführlich gesprochen werden soll.

Den ersten glänzenden Erfolg als Komponist erzielte Kretschmer beim ersten Dresdner Sängerbundesfest im Jahre 1865. Hier wurde seine groß angelegte Komposition für Männerchor und Orchester „Die Geisterschlacht" preisgekrönt und unter ungeheurem Jubel aufgeführt. Als vor zwei Jahren der Dresdner Lehrergesangverein dieses Werk wieder vorführte, hatte man Gelegenheit, sich davon zu überzeugen, daß es durchaus noch nicht veraltet ist, sondern dank seiner kühnen Harmonik, großen Anlage und glühenden Begeisterung auch heute noch in unverminderter Frische strahlt. Die Männergesangvereine Deutschlands können dem heimgegangenen Meister, dessen Andenken in der bevorstehenden Konzertzeit zu ehren sie sich nicht nehmen lassen werden, keine schönere Huldigung darbringen als durch eine Aufführung der „Geisterschlacht", zumal da dieses Werk, ganz abgesehen von seinem hohen Eigenwerte, für den deutschen Männergesang eine bleibende geschichtliche Bedeutung als Preischor des ersten Sängerbundesfestes besitzt. Mit dem deutschen Sängertum ist Kretschmer in steter Verbindung geblieben. Für dreistimmigen Männerchor mit Orgel schrieb er die in ihrer klanglichen Eigenart wohl einzig dastehende Messe, mit der er im Jahre 1868 bei einem internationalen Wettbewerb in Brüssel den Preis errang (Verlag von Schott Söhne), und zahlreiche Männerchöre bekunden die Vorliebe, die er für diesen Zweig volkstümlicher Kunstausübung besaß. Lange Jahre leitete Kretschmer in Dresden den Lehrergesangverein und die an der Technischen Hochschule bestehende Sängerschaft „Erato", die seinem Herzen ganz besonders nahestand. Auch einen Cäcilienverein begründete Kretschmer in Dresden, doch fand diese Vereinigung in der sächsischen Hauptstadt keinen Boden und ging wieder ein.

Seine amtliche Tätigkeit brachte es mit sich, daß er auf dem Gebiete der geistlichen Musik eine große Fruchtbarkeit entfaltete. Seine Messen sind Kunstwerke von hervorragendem Werte und, weil sie aus der Praxis heraus geboren wurden, verhältnismäßig leicht aufführbar, da sie kein Orchester verlangen, sondern nur mit Orgelbegleitung versehen sind (obligat oder ad libitum). Die Messen Edmund Kretschmers zeichnen sich in erster Linie durch eine ebenso reiche wie edle und weihevolle Melodik aus und ferner durch bewundernswerte Klarheit und Knappheit des Aufbaues. Da ist kein überflüssiger Takt, keine leere Phrase, kein breites Schwelgen in unwichtigen Einzelheiten, nein, mit festen Schritten geht der Komponist stets auf sein Ziel los, Messen als Teile der gottesdienstlichen Handlung, nicht aber als Konzertstücke zu schaffen. Aber dabei ist er doch von allem musikalischen Asketentum weit entfernt. Er verleiht seinen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kirchenwerken im Gegenteil einen ganz besonderen Klangreiz durch die wundervolle Führung der Mittelstimmen, denen er einen großen Teil der Gesamtwirkung anvertraut. Seine Kontrapunktik zeigt stets den Meister des polyphonen Stils; sie ist immer reizvoll und natürlich und selbst in ihrer höchsten Entfaltung niemals aufdringlich. In den Hauptsätzen seiner Messen (Gloria und Credo) liebt es der Komponist besonders, seine kontrapunktische Kunst aufs glanzvollste zu entfalten, wobei er oft eine an Bach gemahnende Kraft und Pracht des Ausdrucks erzielt. Die zarten Sätze neigen mehr nach mozartischer Schlichtheit und Innigkeit hin. Zu gewaltigen Wirkungen erhebt sich Kretschmer vor allem dann, wenn er für Doppelchor, bezw. zwei Chöre schreibt. Dann weiß er Choreffekte wahrhaft orchestraler Art hervorzubringen und setzt durch harmonische Wendungen von großer Kühnheit in Erstaunen, wie er denn überhaupt in der Harmonik als Kirchenkomponist den modernen Tonsetzer nicht verleugnet. Die Messen in d-moll und As-dur, sowie ein Requiem in c-moll und eine achtstimmige Messe für zwei Chöre sind die Hauptwerke seines kirchlichen Schaffens. Neben ihnen geben zahlreiche Antiphonen und Gradualien, sowie viele kleinere Kompositionen, die er bei allerlei Gelegenheiten für die Kapellknaben schrieb, Zeugnis von seinem unermüdlichen Fleiße und seiner künstlerischen Schaffenskraft. In dem Nachlasse des Meisters hat sich noch eine ungedruckte achtstimmige Vesper für zwei Chöre a cappella gefunden. —

Wer Kretschmers Kirchenmusik genauer studiert, der wird in ihr, obwohl gedämpft und mit Mäßigung und reifem Stilgefühl zurückgehalten, einen starken dramatischen Zug finden. Und so wird es verständlich, daß derselbe Meister, der in seinem Amte sich zu einem der bedeutendsten Vertreter der neueren geistlichen Musik entwickelte, auch der Opernbühne eins der erfolgreichsten Werke der ganzen nachwagnerischen Periode beschert hat. Es ist die fünfaktige große Oper „Die Folkunger“ (Textbuch von S. H. Mosenthal), die im Jahre 1874 im Dresdner Hoftheater mit Therese Malten als Marie ihre Uraufführung erlebte und seitdem über alle namhaften Opernbühnen gegangen ist. Daß dieser Siegeslauf nicht nur vorübergehend war, sondern daß „Die Folkunger“ in mehr als dreißig Jahren sich auf dem Spielplan gehalten und so manche Neueinstudierung erfahren haben, ist ein Beweis dafür, daß diesem Werke eine starke Lebenskraft innewohnt, die sich, da die Handlung ziemlich spröde ist, nur auf den musikalischen Wert stützen kann. Dieser liegt meiner Meinung nach vor allem darin, daß die Musik zu den „Folkungern“ den großen Schwung, das Pathos der historischen Oper ihr eigen nennt, ohne dabei in kalte Äußerlichkeit zu verfallen. Dazu kommt die ohrenfällige Melodik einzelner Nummern und eine Instrumentation, die dem Ganzen einen eigenartigen Ton verleiht. Nur von verschwindend wenigen Opern

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

des letzten Menschenalters kann man sagen, daß Teile ihrer Musik so volkstümlich geworden sind wie der allbekannte „Krönungsmarsch“ aus den „Folkungern“. Den erfolgreichen Zug dieses Werkes über die Bühnen zu verfolgen, war für den Meister eine der großen, beglückenden Freuden seines Daseins. Er scheute selbst Reisen nicht, um einer auswärtigen Aufführung der „Folkunger“ beizuwohnen, und ließ sich durch die stetig wachsende Volkstümlichkeit dieses Werkes darüber trösten, daß seinen anderen Opern ein ähnlicher Erfolg nicht beschieden war. „Heinrich der Löwe“, zu dem Kretschmer den Text selbst geschrieben, ging nach der Leipziger Uraufführung (1877) zwar auch über zahlreiche Bühnen, konnte sich aber an eindringlicher Wirkung nicht mit der Erstlingsoper vergleichen, obwohl darin Partieen enthalten sind, die hinter den „Folkungern“ nicht nur nicht zurückstehen, sondern sie sogar an Plastik des dramatischen Aufbaus noch übertreffen. Die reizvolle Spieloper „Der Flüchtling“ (1881) und die romantische Oper „Schön Rotraut“ (Dresden 1891) vervollständigen die Zahl seiner Bühnenwerke. —

Wenn man das Leben und Schaffen des verewigten Meisters im Zusammenhange betrachtet, so darf man sagen, daß es so glücklich war, wie es nur wenigen Künstlern zuteil geworden ist. Nach schneller, freudig aufstrebender Entwickelung gelangte er in jungen Jahren zu einer Lebensstellung, die seinen Neigungen entsprach, ihm den sicheren Halt im bürgerlichen Dasein gab und seine Kraft doch nicht vollständig in Anspruch nahm, so daß er Muße zum eigenen Schaffen auf den verschiedensten Gebieten fand. Durch künstlerische Erfolge rasch bekannt geworden, durfte er eine reiche, gesegnete Wirksamkeit ausüben, sich der mannigfachsten wohlverdienten Ehren und Auszeichnungen erfreuen und endlich im Alter von 70 Jahren in der Fülle der Kraft von seinen Ämtern zurücktreten, um dann noch fast acht Jahre lang einen Lebensabend zu genießen, der zwar durch körperliches Leiden bisweilen getrübt, aber doch reich an Freude und Genugtuung war. Kein Wunder, daß Kretschmer eine sonnige Natur war, die in der naiven Freude am eigenen Erfolge hilfreich und menschenfreundlich, heiter und von künstlerischer Begeisterung erfüllt blieb bis in die Tage des spätesten Alters. — Ein Bändchen Gedichte, das er nach seinem Eintritt in den Ruhestand herausgab, kann, wenn es auch höhere literarische Ansprüche nicht befriedigt, doch als glückliche Ergänzung seines Lebenslaufes als Musiker gelten und lehrt ihn in seinem innersten Wesen verstehen.

Nun ist er heimgegangen nach wohlvollbrachter Lebensarbeit. Seine Werke werden seinem Namen Dauer verleihen. Vor allem mit seinen Kirchenkompositionen wird Edmund Kretschmer sicherlich noch oft eine fröhliche Auferstehung als Künstler feiern.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

HEINRICH VAN EYKEN

(† 28. August 1908)

von Rudolf M. Breithaupt-Charlottenburg

Als der Sommer zur Neige ging, schied er von uns, der liebe Mensch. Just als seiner Kunst die volle Ernte winkte, als seine fleißigen, rastlosen Hände die reifen Früchte in seinem Sonnengarten pflücken wollten, wurde er von seiner geliebten Arbeit abberufen.

Mit Eyken[1]), dem Komponisten, ist uns einer der feinsten und tüchtigsten Köpfe verloren gegangen. Er war ein echter Liedersänger, ein Künstler von Geblüt und Geschmack. Seine Kräfte waren beschränkt, aber seine Ziele gingen ins Weite, Große, denn sein Herz war heiß, und sein Geist rege und wach. Was die Natur ihm versagt hatte — es war ein schwächliches, zerbrechliches Gefäß von Körper, den er sein eigen nannte —: robuste Kraft, Härte und wildes Wagen, das glich sein Feuerkopf mit Geduld, eisernem Fleiß und klugem Wägen aus.

Eyken gehörte zu jenen feinen Musikern, bei denen Verstand und Gefühl, Kopf und Herz eine glückliche Einheit bildet. Ich erinnere an sein größeres Vorbild Peter Cornelius und von den Neueren an seinen ebenso früh verstorbenen süddeutschen Kollegen Ludwig Thuille. Er war keine elementare Natur, wohl aber bewegten Bildung und Geschmack, Kunstverstand und kritischer Sinn seine innersten Kräfte. Ursprünglich keineswegs reich veranlagt, gehörte Eyken zu den klugen Gärtnern, die durch sorgsame Pflege und Züchtung, durch ruhige Sachkenntnis, Selbstzucht und Erfahrung die edelsten Kulturen gewinnen. Er hat sich seine geachtete Stellung erarbeitet. Alles, was er vor sich geschafft hat, ist Schritt für Schritt kämpfend errungen worden.

---

[1]) Heinrich van Eyken wurde geboren am 19. Juli 1861 als fünftes Kind des Orgelvirtuosen und Komponisten J. A. van Eyken zu Elberfeld. Er besuchte zuerst das Konservatorium zu Leipzig, war der erste „Rabe" im Holsteinstift. Sein erster Lehrer wurde Papperitz, dem er viel verdankt. Später Privatschüler Heinrichs von Herzogenberg, bei dem er seine hervorragenden contrapunktischen Kenntnisse und die Beherrschung des Kirchenchorstiles erwarb. Ging mit v. Herzogenberg nach Berlin, wohin dieser als Vorsteher der Meisterschule an die Hochschule berufen war. Studierte von 1886 bis 87 noch ein Jahr auf der Meisterschule und ließ sich dann als Lehrer für Klavierspiel, Theorie, Komposition in Berlin nieder. Die ersten Kompositionen erschienen 1887.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sein Leben wie seine Kunst zerfallen in zwei Hälften: in eine akademische und eine schöpferische Periode. Blättert man die Werke durch, so kann man sich einer gewissen Rührung nicht enthalten. Bis Werk 15 hängt ihm der klassische Schulzopf noch an. Dann mit Werk 16 (zwei Gesängen: „Die Geister am Mummelsee“ und „Lied der Walküre“) tritt er ins freie Leben hinaus. Alles, was vorher geschaffen, ist mit wenigen Ausnahmen Schablone, gut gemacht und solid gearbeitet, — nichts mehr und nichts weniger. Überall merkt man die Bravheit und Korrektheit des wohlerzogenen Musikers, den Leipziger Konservatoriumstil, die akademische Faktur der Papperitz, Herzogenberg u. A. Die Melodie ist unfrei, die Deklamation eng, ohne kühnen Schwung, ohne große Bögen und dramatische Kraft. Wie einfach sind Bässe und Begleitungen gesetzt, wie grau wirken die Modulationen! Es ist, als ob kein Leben in den Stücken wäre. Es fehlt der Nerv, der schöpferische Funken, das Intuitive. Bis ihn ein Blitz traf und seinen Geist erleuchtete!

Mit Werk 16 ist die Evolution fertig. Ein Neuer, ein Freier tritt vor uns hin, der nicht nur weiß, daß er etwas kann, sondern von nun an nur leben und erleben will, um zu gestalten. Dies Erwachen der Selbstherrlichkeit, der individuellen Freiheit muß man ihm hoch anrechnen. Es gehört diese Tat zu jenen großen Geschehnissen im Leben des Einzelnen, die in der Stille vor sich gehen, von denen man selten oder niemals spricht, die aber nicht minder bewundernswert sind, als die Heldentaten des öffentlichen Lebens. Mit der Freiwerdung des künstlerischen Elementes wandelten sich Mensch und Stil. Nach Werk 16 herrscht nicht mehr die Wohlanständigkeit der Setzweise, das Erlernte vor, sondern das Komponieren wird zum menschlichen Erlebnis. Die von Reflexion und sogenannter musikalischer Bildung gebundene Phantasie wurde frei. Er besann sich auf seine eigene Natur und lernte es, sich stolz auf sich selbst zu stellen und nur noch aus dem menschlichen Untergrunde aller Dinge zu schöpfen.[1]) Einmal in Berührung gekommen mit dem Leben, mit Sängern und Sängerinnen, mit dem lebendigen Klang, wurde er ein wirklicher Lieddichter. Er erfand nicht mehr musikalische Themen, sondern er erlebte jede Dichtung musikalisch. Und nun schuf er in kurzer Folge eine Reihe Lieder, die in der Einheit von schöpferischer Plastik und musikalisch-

[1]) Der förmliche Bruch mit seiner akademischen Laufbahn war nur die notwendige Folge dieser inneren Entwicklung. Er wandte der Königlichen Hochschule frohen Herzens den Rücken wie einer, dem eine große Last abgenommen. Denn er wurde kein „Moderner“ aus Mode oder Gesinnungslosigkeit, sondern aus innerster Notwendigkeit und dem Gefühl heraus, nur so, d. h. frei, leben und schaffen zu können.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

technischer Meisterschaft zu den besten Erzeugnissen der nach-Wolfschen Periode gehören.

Eykens Werke bestehen zumeist aus Liedern. Hier hat er sein Bestes gegeben. Sie sind teils lyrischen, teils dramatischen Inhaltes. Als Lyriker liebte er mehr die beschauliche und betrachtende Weise. Klaus Groth, Storm, Keller, Mörike, Wilhelm Raabe standen ihm nah. Das sogenannte Stimmungslied, wie auch das rein lyrische Liebeslied lagen ihm nicht sonderlich. Dagegen sprach ihn das Volkhafte außerordentlich an (vgl. „In der Früh, in der Früh" op. 6 No. 1, „Schottisches Volkslied" op. 10 No. 3, den Zyklus „Frau Musika" op. 11, auch „Verlorenes Leben", Lieder eines fahrenden Schülers op. 18, besonders „Prinzessin" op. 23 No. 4, „Vogelliedchen" op. 28 und die drei holländischen Lieder aus op. 31). Unter seinen rein lyrischen Liedern befinden sich einzelne Stücke von ruhiger, weicher Schönheit. So Werk 21 („Dunkel", „Idylle" — ein entzückendes Pastell —, „Morgenbitte"), — Werk 22 („Unser Glück" und das bedeutende, tiefe „Armseelchen" — wohl eine seiner schönsten Weisen von wirklicher volkstümlicher Einfalt und Kraft). Aus Werk 23 ragen „Tochter der Heide" und „Frage" hervor. Dieses Lied um deswillen von seltener Eigenart, weil die Melodik rezitativisch behandelt ist und just dadurch die glücklichste Stimmung ausgelöst wird.

Für das beste lyrische Stück halte ich „Im Kahn" op. 27 No. 1. Wie hier ein kleines Stimmungsmotiv modulatorisch durchgeführt und der Grundton des Ganzen im leise wiegenden Rhythmus sicher gefaßt ist, das zeugt von echter künstlerischer Liedempfindung. Nenne ich noch das schelmische Volkslied „An den Mai", das entzückende „Spinnlied" und das wundersame „Eine stille Tröstung" op. 29, so ist wohl das Wertvollste dieser Gattung erwähnt.

Die zweite Kategorie umfaßt seine großen Gesänge dramatischen und epischen Charakters, wie „Die Geister am Mummelsee", „Lied der Walküre" op. 16, „Judiths Siegesgesang" op. 20, „Schmied Schmerz" und „Ikarus" op. 26. Sie sind sein Bestes, — Stücke voll Blut und mit Glut geschrieben, die den Tag überdauern werden. Hier zeigt er, was der Künstler, was der Mensch in ihm zu leisten vermag. Der Rhythmus wird frei. Kühn und stolz wie in einem Wurf wird die Skizze fertiggestellt. Kein enges Taktgrenzengefühl beherrscht ihn mehr. Frei strömt der Gesang einher. Das achttaktige Formgefühl erweitert sich. Organisch entwickelt sich das Lied ins Breite, Flächige. Der volle Atemstrom der Wagnerschen, bzw. Hugo Wolfschen Diktion ist vorherrschend geworden. Das Motivische ist nicht mehr um seiner selbst willen da, sondern dient der dramatischen Entwickelung. An die Stelle kleiner takt-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

artiger Bildungen tritt die große Linienführung, eine einheitliche Aufwärtsbewegung bis zum Kulminationspunkt. Ein Stück wie „Schmied Schmerz“ ist inhaltlich, wie formal ein vollendetes Meisterwerk, würdig, den besten Sachen der jungdeutschen Schule an die Seite gestellt zu werden.

Nirgends in der modernen Liedproduktion (Richard Strauß einbegriffen) findet sich eine gleiche Einheit von rhythmischer, deklamatorischer und harmonisch-modulatorischer Formenkunst. Welche Plastik des Ausdruckes, welche Gedrungenheit im Aufbau, welche Prägnanz in den Mitteln! Das ist Handschmiedekunst von ehrlicher, deutscher Arbeit. Dieselben Vorzüge spiegeln sich wider in „Judiths Siegesgesang“ und „Ikarus“, die beide auch für Orchester gesetzt sind, während im „Lied der Walküre“ mehr eine äußerliche opernhafte Wirkung zutage tritt. Aber alle zeigen den Meister der Deklamation, eine wirkliche Gesangskraft und eine Schärfe der Charakteristik, die um so wohlthuender wirkt, als sie stets ein edles Maß einzuhalten weiß und nie die Grenzen vokaler wie instrumenteller Schönheit überschreitet.

Das ist überhaupt das Schätzenswerteste an Eyken: er ist ein Moderner, aber kein Kakophonist. Er charakterisiert, aber er bleibt melodisch. Er war eben ein Mann von Geschmack und Bildung, ein Ästhet, der stets das Ideal formaler Schönheit vor Augen hatte und dem Liede das zu erhalten wußte, was ihm erhalten werden muß: den echten Gesangswert.

Die Instrumentalkompositionen stehen der Liedschöpfung inhaltlich wie zahlenmäßig etwas nach. Nicht daß er hierzu weniger Begabung gehabt hätte. Seine ganze Entwickeluug drängte ihn vielmehr zum Drama, zur Oper. Aber es gebrach ihm an Zeit und Mitteln, größere Pläne zur Ausführung zu bringen. Seine Klavierkompositionen („Walzer und Ländler“ op. 1, „Zwei Fugen“ op. 5, „Klavierstücke“ op. 4 u. a.) sind noch Schablonenarbeit, daher ebenso wie eine „Arie“ für Violine und Klavier op. 35 ohne größere Bedeutung. Neben der Orchestrierung der beiden obenerwähnten Lieder („Judiths „Siegesgesang“ und „Ikarus“) sowie zweier anderer Gesänge: „Lied der Walküre“ und „Eine stille Tröstung“ (seine beste Instrumentationsskizze) ist ein „Orchesterstück im Charakter einer Serenade“ vollendet worden, dessen Uraufführung Wiesbaden vorbereitet. Kurz vor seinem Tode sprach er von einer symphonischen Dichtung: „Berg op Zom“, deren Skizze er fertig im Kopfe mit sich herumtrug. Dagegen hat er sich als Chorkomponist ein bleibendes Denkmal gesetzt in der Chorordnung für die evangelische Landeskirche. Es ist das jene Sammlung bzw. Neuschaffung von Kirchenliedern und Gesängen für das laufende Kirchenjahr, deren textliche Bearbeitung in den Händen von Rochus Freiherrn von Liliencron lag, während van Eyken die Redaktion von Kompositionen älterer Musiker

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bzw. die Neuschöpfung solcher Texte übertragen war, zu denen sich keine geeigneten Gesänge älterer Lesart finden ließen. Die Arbeit war dornenvoll und hat Eyken wohl über sechs wertvolle Jahre in Anspruch genommen.[1]) Außer diesem dreibändigen Sammelwerk sind noch zu nennen: „Altdeutsche Liebeslieder" op. 9 (für a cappella-Chor), „Gnädig ist der Herr" op. 2 für drei Frauenstimmen und die beiden „Männerchöre" op. 30 („Die drei Fischer" und „Kirchengesang"). Zwei weitere Männerchöre sind Manuskript geblieben, desgleichen die Komposition des 98. Psalmes für gemischten Chor und Orchester. Als zur musica sacra gehörig, möchte ich schließlich noch das vielgesungene „Vater unser" nicht vergessen. —

Im ganzen 35 Werke, — wenig, wenn man die Zahl, viel, wenn man den Inhalt bemißt. Manche Musiker bringen es auf Hunderte von Werken und sind zu nichts nütze. Eyken aber war zu etwas nütze. Er hatte etwas zu sagen und hätte uns noch manches reife Werk beschert, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre. Da er sich selber ein Führer in der Kunst und im Leben geworden, konnte er auch Anderen ein guter Führer sein. Wir verlieren mit ihm einen der vorzüglichsten Theoretiker und einen glänzenden Lehrer, der es verstand den Schüler ohne Kleinlichkeit und Engherzigkeit der Begriffe, rasch und sicher aufwärts zu führen.[2]) Das Schöne nehmend, wo er es fand, das Große verehrend, von wem es auch sei, schritt er mit der Zeit vorwärts, nach neuen Formen, nach neuen Inhalten suchend. Er bewunderte Richard Strauß und wußte auch Max Regers gute Seiten zu schätzen. Sicherlich gab er einem jeden die rechte Nahrung und künstlerische Anregung, auch als Mensch und Freund helfend und fördernd, wo er nur konnte. Das soll ihm unvergessen bleiben.

Ging er zu früh von hinnen, der stille, kluge Mensch mit dem ewig jungen Herzen und dem fröhlichen Humor, er bleibt in seinen Werken dennoch der Unsere. Sein Körper unterlag, aber sein Geist wird Sieger bleiben.

---

[1]) Die offizielle Einführung der neuen Chorordnung in die preußische Landeskirche steht noch aus. Seit 3 Jahren ruht das Werk, — aus Gründen, die uns unbekannt sind.

[2]) Eine mit seinem Schüler Oscar Wappenschmitt kurz vor seinem Tode verfaßte „Harmonielehre" wird demnächst der Öffentlichkeit unterbreitet.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verzeichnis der Werke:

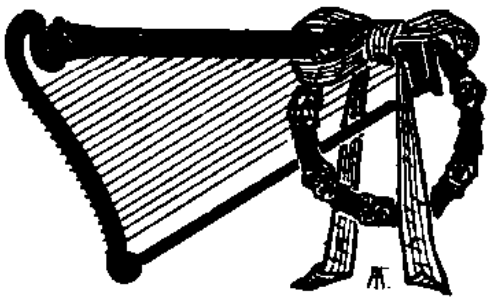
op. 1: „Walzer und Ländler“ für Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, Rieter-Biedermann.
op. 2: „Gnädig und barmherzig ist der Herr“, für drei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. Berlin, Raabe & Plothow.
op. 3: Vier Lieder im Volkston mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. Berlin, Raabe & Plothow.
op. 4: Sieben kleine Klavierstücke.
op. 5: Zwei Fugen (f und e). Berlin, R. Sulzer.
op. 6: Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Raabe & Plothow.
op. 7: Zwei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Raabe & Plothow.
op. 8: Romanze für Klavier (Studie für die linke Hand allein). Berlin, Raabe & Plothow.
op. 9: „Altdeutsche Liebeslieder“. Zyklus nach Originalmelodieen und Texten für gemischten Chor a cappella. Leipzig, Gebrüder Reinecke.
op. 10: Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. Berlin, Raabe & Plothow.
op. 11: „Frau Musika“. Die neuen Fiedellieder von Theodor Storm. Für Bariton und Klavier. Berlin, Ed. Bote & G. Bock.
op. 12 = op. 35.
op. 13: Streichquartett (Manuskript).
op. 14: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Berlin, Bote & Bock.
op. 15: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Berlin, Georg Plothow.
op. 16: Zwei Gesänge für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung.
op. 17: Drei Lieder für eine mittlere Stimme mit Klavierbegleitung.
op. 18: „Verlorenes Leben.“ Lieder eines fahrenden Schülers aus dem Roman „Der Liedermacher“ von Julius Stinde. Für eine Singstimme mit Klavier.
op. 19: Vater unser. Für eine Singstimme und Orgel oder Klavier.
op. 20: „Judiths Siegeslied“. Für eine mittlere Frauenstimme mit Orchester.
op. 21: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klavieres.
op. 22: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klavieres.
op. 23: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klavieres.
op. 24: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klavieres.
op. 25: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klavieres.
op. 26: „Ikarus“. Für eine Singstimme mit Begleitung des Klavieres.
op. 27: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klavieres.
op. 28: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klavieres.
op. 29: „Eine stille Tröstung“. Für eine Singstimme und Klavier (und Orchester).
op. 30: Zwei Männerchöre.
op. 31: Drei Liederen voor Zang met Pianobegeleiding.
op. 32: „Armseelchen“, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Klavieres.
Die Werke op. 16 bis 32 sind sämtlich im Verlag Dreililien-Berlin erschienen.
op. 33: Zwei geistliche Lieder mit Begleitung der Orgel oder des Klavieres (Manuskript).
op. 34: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klavieres. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.
op. 35: Arie für Violine mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel. Verlag Laudy & Co., London.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

op. 36: Serenade für Orchester (Manuskript).
op. 37: 98. Psalm für großen Chor und Orchester (Manuskript).
op. 38: Zwei Männerchöre (Manuskript).
Ohne Opuszahl:
1. Geistliches Lied, einstimmig mit Begleitung des Klaviers oder für vierstimmigen a cappella-Chor (Dreililien).
2. Sechs Schubert-Lieder als Duette bearbeitet (Leuckard-Leipzig).

Chorordnung für die Sonn- und Festtage des Evangelischen Kirchenjahres. Entworfen und erläutert von R. Freiherrn von Liliencron. Vier Bände. Verlag Dreililien-Berlin.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VIERTES DEUTSCHES BACHFEST IN CHEMNITZ

3.—5. OKTOBER

von Richard Oehmichen-Chemnitz

Bachfest in Chemnitz! Manch einer liest und hört das mit Kopfschütteln und ironischem Lächeln. Ja, ein Bachfest in der alten Bachstadt Leipzig, an der durch die Wirksamkeit des Thomaskantors geweihten Stätte, oder im wartburggekrönten Eisenach, dem Geburtsort des großen Sebastian — aber was soll es in der traditionslosen Arbeiter- und Industriestadt Chemnitz? Nun, wir haben's in der Stadt der Arbeit, wo der Wille zur Tat so mächtig ist, gewagt. Und mich will's bedünken, der Charakter der Stadt paßt recht wohl zu dem des großen Sebastian, zu dieser starken Kampfnatur aus Stahl und Eisen, zu diesem energischen, leidenschaftlichen, stolzen Mann, der trotzig gegen Widersacher aufbegehrte und kühnen Mutes neue Wege ging. Wie die Stadt der Arbeit, so verschmäht auch Bach äußeren Prunk und Schein, und sinnenfällige Schönheit ist selten das Charakteristische seiner Musik. An dieser Stelle (Zweites Juniheft der „Musik", Seite 352) wurde der Wunsch ausgesprochen, Leipzig möge mit der Zeit zu einem Bayreuth der Bachschen Kunst, zur Stätte regelmäßig wiederkehrender Bachfeste mit stilgerecht groß angelegten Aufführungen Bachscher Schöpfungen werden. Wenn dieser Wunsch so zu deuten wäre, es möchten die regelmäßig wiederkehrenden deutschen Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft immer in Leipzig stattfinden, so würde ich ihm keine Erfüllung gönnen. Der Verein leistet viel mehr segensvolle Pionierarbeit, wenn er mit seinen Musikfesten in den deutschen Landen wandert und auch in Städten einkehrt, die nicht zu den bekannten Kunstzentren gehören. Von den Bachfesten, die nach dem Willen der Veranstalter den Zweck haben, Musteraufführungen großer Werke und Einführung von bisher so gut wie unbekannt gebliebenen Kompositionen Bachs und seiner Zeitgenossen zu bringen, erhoffen wir gerade für solche Orte wirksamste Anregung und nachhaltigste Befruchtung des musikalischen Lebens. Freilich wird sich diese Hoffnung nur dann erfüllen, wenn der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft bei Feststellung der Eintrittspreise die jeweiligen Verhältnisse des betreffenden Festortes berücksichtigt. Hier blieben weite Kreise der Bevölkerung, und zum Teil gerade die musikliebendsten, von der Teilnahme an den Bachkonzerten ausgeschlossen, weil man versäumt hatte, Plätze zu den hier sonst üblichen niedrigen Preisen zur Verfügung zu stellen. Es ist nicht im Sinne Bachs, dem bekanntlich das Verhältnis der Musik in ihrer Stellung zum täglichen Leben so sehr am Herzen lag, wenn sich nur Bemittelte zu allen Bachkonzerten Zutritt verschaffen können und der musikhungerige Mann aus dem Volke, aus dem Mittelstande draußen stehen muß. Ein Bachfest denke ich mir als ein Volksfest im edelsten Sinne des Wortes, und das ist das vierte Deutsche Bachfest, wie seine Vorgänger, leider nicht geworden, so reich es sonst auch an Erfolgen war.

Der erste Festtag brachte unter Leitung des Kantors Stolz-Chemnitz, der die Anregung gegeben, daß das vierte Bachfest hierher komme, eine wohlgelungene Aufführung der h-moll Messe. Die virtuosen und künstlerischen Leistungen des Kirchen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

chores von St. Lukas nötigten allen Gästen Erstaunen und Bewunderung ab; die Ausdrucksfähigkeit und seelische Vertiefung ist vollkommener kaum zu denken, wenn man auch über die Wahl manches Zeitmaßes verschiedener Meinung sein kann. Nur in der Begleitung müßten Orgel und Bässe des Orchesters zur besseren Fundierung und Füllung stärker herangezogen werden. Den führenden Stimmen gegenüber trat der *basso continuo* zu sehr zurück. Unter den Solisten: Emilie Buff-Hedinger, Leipzig (Sopran), Agnes Leydhecker, Berlin (Mezzosopran), Adrienne von Kraus-Osborne, München (Alt), George Walter, Berlin (Tenor), Dr. Felix von Kraus, München (Baß), überragte das Ehepaar Kraus die übrigen; sie standen souverän über dem Stoffe und meisterten ihn auch seelisch vollkommen.

Eine reiche und köstliche Vortragsordnung, die das Herz jedes musikalischen Feinschmeckers höher schlagen ließ, bot das Kammermusikkonzert am Sonntag, dem 4. Oktober. Professor Richard Buchmayer, Dresden, die Seele dieser Veranstaltung, hat praktisch gezeigt, wie Bach und seine Zeitgenossen der deutschen Hausmusik zurückerobert werden können. Daß Buchmayer die reizvollen Variationen über „die lieblichen Blicke" a-moll von Matthias Weckmann (1621—1674), die norddeutschen Tanzstücke unbekannter Meister aus der Zeit von 1640—1660, darunter einen „Bauerntanz" voll derben Humors, die herrliche Suite in c-moll von Georg Böhm und die pikante Polonäse, Es-dur von Georg Philipp Telemann wieder ans Licht gezogen, sichert ihm einen ehrenvollen Platz unter den Bachforschern. Die Weckmannschen Variationen, sowie die alten Tanzstücke sind den von Buchmayer wiederaufgefundenen Tabulaturbänden der Lüneburger Stadtbibliothek, die Stücke von Böhm und Telemann dem der Leipziger Stadtbibliothek angehörenden Andreas Bach-Buch entnommen und bisher noch nicht veröffentlicht worden. Als Pianist gehört Buchmayer zu den Künstlern, die ihr bedeutendes Können ganz und gar nur in den Dienst der musikalischen Idee stellen; jeder Ton atmete den Geist seines Schöpfers. Neben Buchmayer wurde mit Recht Professor Halir, Berlin, (Violine) stark gefeiert, der, mit jenem vereint, die Sonate in G-dur No. 6 für Klavier und Violine zum ersten Male in der ursprünglichen Gestalt spielte. Ein süßer und keuscher Hauch lag über diesem Werke, besonders über dem dritten Satz, dem Kernpunkt der Sonate, entzückende Feinheit über dem Violinpart des Tripelkonzertes in D-dur für Klavier, Violine, Flöte und Streichorchester von Seb. Bach. Zu einer Festmusik idealster Art gestaltete Frau Buff-Hedinger dessen Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit" A-dur für Sopran und Begleitung. Die Kantate stellt an die Technik, Höhe und Ausdauer der Sängerin die höchsten Anforderungen. Spielend wurden sie überwunden und die poetische Idee in ihrer ganzen Lieblichkeit und Anmut herausgearbeitet. Julius Klengel, Leipzig, (Cello) spielte die Suite in Es-dur No. 4 für Violoncello solo anfangs ziemlich kühl, doch nahm die wundervolle Sarabande mit ihrer süßen Schwärmerei aller Sinne gefangen.

Wie die Kammermusik, so brachte auch das zweite Kirchenkonzert in der Jakobikirche unter Franz Mayerhoffs feinsinniger Leitung zunächst gehaltvolle Werke von Vorgängern Seb. Bachs. Die geistes- und gemütstiefen Orgelsätze von Matthias Weckmann interpretierte Organist Bernhard Pfannstiehl, Chemnitz, meisterhaft. Die Chorkantate „Mein Freund ist mein" von Georg Böhm, die Buchmayer in einem Sammelband der Berliner Königlichen Bibliothek aufgefunden und selbst bearbeitet hat, darf als die bedeutendste aus der Zeit vor Bach gelten. Es ist kaum auszusagen, welchen Reichtum an Gedanken und Empfindungen Böhm aus den Worten der Überschrift geschöpft hat. Der imposante Musikverein und der Kirchenchor von St. Jakobi sangen den Chor wie die doppelchörigen Motetten „Herr, ich

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

warte auf dein Heil" von Joh. Mich. Bach und „Unseres Herzens Freud" von Joh. Christ. Bach mit großer Klangschönheit. Eine charaktervolle Auffassung gab Dr. von Kraus der intimen Kantate „Ich bin ein guter Hirt", während die fast moderne Anmut der Kantate „Du Hirte Israels" dem Stimmcharakter George Walters entgegenkommt. Die Herren Buchmayer, Pfannstiehl und Hasse, Heidelberg, griffen fördersam am Flügel und an der Orgel ein; die städtische Kapelle stand auf beachtenswerter Höhe. Ihre Hauptleistung war dem Orchesterkonzert vorbehalten, das den machtvollen, brausenden Schlußakkord des Bachfestes und zugleich einen Beweis von der staunenswerten Universalität des großen Sebastian brachte. Bach war nicht bloß Verherrlicher des Gottesdienstes, wenn auch der Größte der protestantisch-deutschen Kirche, er hat auch dem Konzertsaale Unvergängliches gegeben; ja, die weltfrohe Seite und das Allgemein-Menschliche seines Wirkens und Schaffens wird erst die Zukunft, der die Neue Bachgesellschaft auch hierin vorarbeitet, voll erkennen und würdigen. Aus dem Programm war der ganze Bach zu konstruieren: Im Brandenburgischen Konzert Nr. 3 G-dur steht er vor uns als der ungezügelt Vorwärtsdrängende, im Konzert E-dur für Klavier mit Begleitung des Streichorchesters als der Hausmusikant, der ganz naiv zum Selbstvergnügen und zur Befriedigung der Familie in Tönen plaudert, träumt und schwärmt, im Violinkonzert a-moll als der deutsche Meister kräftiger, körniger Melodie und Harmonie voll Dürerscher Herbheit und Strenge, in der Motette „Singet dem Herrn" und der Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" als der glaubenssichere Protestant von echt Lutherscher Kraft, Kühnheit und Demut. Und die Vortragenden, Professor Pohle, Chemnitz, mit dem städtischen Orchester, Kantor Stolz mit seinem Kirchenchor, Georg Schumann, Berlin, am Klavier, Hallr (Violine) waren die verständnisvollen Interpreten solch Bachscher Kunst. Die Kapelle bot außerdem die hochbedeutsame Sonate in d-moll von Joh. Fr. Fasch.

Auch für dieses Bachfest hatte Dr. Alfred Heuß im Fest- und Programmbuch wertvolle Erläuterungen verfaßt. Der Anhang enthielt eine für die musikwissenschaftliche Welt interessante Skizze des Lebens Georg Böhms von Richard Buchmayer, der auch die von ihm veröffentlichten Werke erläutert hatte.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BÜCHER

27. **Hugo Riemann:** Kleines Handbuch der Musikgeschichte. Zweiter Band der „Handbücher der Musiklehre", herausgegeben von Xaver Scharwenka. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Ein musterhaft praktisches Übersichtsbuch mit der neuen Periodisierung der Musikgeschichte: 1300 bis 1600 Renaissance, 1600 bis 1750 Generalbaßzeitalter. Die innere Geschichte der Kunstformen selbst ist darin mit der Geschichte der Persönlichkeiten und äußeren Ereignisse des Kunstlebens aufs glücklichste vereinigt. Gegen den Schluß hin sind einige Notizen ungenau, so über G. Mahler (S. 263), „Matthäuspassion" in Berlin 1819 (statt 1829, S. 284), H. Pfitzner, geb. 1860 (statt 1869, S. 292).

28. **Otto Keller:** Geschichte der Musik. Ein Hand- und Lehrbuch nach der dritten, vermehrten und verbesserten Auflage des illustrierten Hauptwerkes. Verlag: A. H. Müller, München 1908.

Ein gutes und durch seine weltmännisch gleichbleibende Objektivität angenehm zu lesendes Lehrbuch der Musikgeschichte. In der Charakterisierung der Hauptgrößen möchte man wohl hier und da einige lebhaftere Farben aufgetragen wünschen. Gewiß wüßte der Autor z. B. etwas zu sagen über die Eigenart der Innerlichkeit eines Bach oder über die inneren Gründe, aus denen Verdi's „Rigoletto", „Troubadour" und „Traviata" als dramatische Meisterwerke gelten. Leicht mißverständlich ist durch ihre Kürze die Darstellung der Bedeutung von Bachs „Wohltemperiertem Klavier". Befremden mag bei Aufzählung der großen Dirigenten, daß unter ihnen Heinrich Porges, der als solcher gewiß ideale Vorkämpfer des Fortschritts, angeführt, Fritz Steinbach dagegen ungenannt ist. Zu revidieren wäre das Urteil über Haydns Sonaten, die doch ganz gewiß „irgendwie eigentümlich" sind, sowie über Offenbachs harmonische Kenntnisse, die seinen Werken nach unmöglich „auf dem Nullpunkt stehen" konnten.

29. **Felix Krüger:** Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Psychologie. Verlag: Joh. Ambros. Barth, Leipzig 1907.

Dieser Separatabdruck aus dem Bericht über den zweiten Kongreß für experimentelle Psychologie in Würzburg 1906 läßt uns in den Abgrund von Bienenfleiß blicken, mit dem man von den verschiedensten Seiten an der Arbeit ist, den unübersehbaren Reichtum menschlicher Sprachlaute zu fixieren, zu ordnen, darzustellen. Nicht weniger als 125 wissenschaftliche Arbeiten zieht der verdienstvolle Verfasser dafür heran. (Wer sich indes dafür interessiert, inwieweit diese Bestrebungen auch von Gesangspädagogen gefördert werden könnten, lese die Mitteilungen aus dem phonetischen Kabinett der Universität Marburg in Heft 8, 13 und 14 der Beilage zum „Klavierlehrer", Berlin, Jahrgang 1907.) Dr. Max Steinitzer

30. **Sigo Garsó:** Schule der speziellen Stimmbildung auf der Basis des losen Tones. Mit praktischen Übungen. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Warum die vielzuvielen schon vorhandenen Gesangschulen noch durch die vorliegende vermehrt worden sind, ist um so weniger einzusehen, als ihr Verfasser ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schiedentlich betont, daß man aus Büchern nicht singen lernen könne. Wozu also schreibt er ein Buch? Denn eine klare wissenschaftliche Auseinandersetzung über stimmphysiologische Vorgänge oder einen verständig vorgezeichneten Lehrgang für die gesangliche Ausbildung wird man darin vergebens suchen. Eine einleuchtende Definition der Ausdrücke Deckung, Brustton, Register usw. fehlt vollkommen, die unklare Vermischung der Stimmbandfunktionen mit den Resonanzerscheinungen drückt der kleinen Schrift den Stempel des Unwissenschaftlichen, Dilettantenhaften auf, und die Tonverbindungsübungen mit untergelegten Worten bieten hundertmal Dagewesenes, wie es jeder Gesanglehrer fertigbringt. Der Verfasser beginnt sein Vorwort mit den Sätzen: „Die Genialität eines Arztes dokumentiert sich dadurch, daß er bei seinen Kranken eine sichere Diagnose stellen kann" und „Gleiche Sicherheit des Urteils verlangen wir von einem Gesangsmeister". Das ist doch sehr einseitig; der geniale Arzt zeigt sich mindestens ebensosehr in der Prognose und der rechten Therapie. Aber warum sollen wir überhaupt jeden Jünger der Gesangskunst mit einem Kranken vergleichen? Nur der Quacksalber erklärt den Gesunden für krank, um an ihm seine Kuren probieren zu können. Der im ersten Kapitel aufgestellte Grundsatz „Singe ohne Anstrengung" ist zwar richtig, aber keineswegs neu. Der Verfasser teilt uns auf Seite 6 mit, daß er sich während vieljähriger Tätigkeit als Bühnensänger und Gesanglehrer das „tadellose Leichtsingen" zu eigen gemacht habe, und fährt dann fort: „Diese Fähigkeit ist selten zu finden, und nur wenige auserwählte Künstler sind so glücklich, sie zu besitzen." Eine ähnliche Selbstbespiegelung finden wir auf Seite 22, wo das bewundernde Urteil eines Schülers (!) über die „weichen, vollen Prachttöne Garsó's" angeführt wird. Gesangtheorie und Reklame sollte man hübsch auseinanderhalten! Nach dem Verfasser ist die Ausübung des Kunstgesanges von vier Faktoren abhängig; als die drei ersten nennt er: leichte und elastische Öffnung des Halses, Losigkeit (!) des Tones, Kopfton (?). Bezüglich des ersten Faktors heißt es: „Die Stimmbildung beruht lediglich auf der von Ohr und Gefühl naturgemäß geleiteten Gymnastik der Halsmuskulatur" (Seite 11). Daß die Atemmuskeln, die Stimmbänder und die Resonanzhöhlen des Kopfes bei der Stimmbildung auch ein Wörtchen mitzusprechen haben, scheint den Verfasser nicht anzufechten. Als vierten Faktor nennt er „das Vorziehen des Tones auf die Lippen, von wo er sich allerdings erst nach längerer Zeit, also gegen Ende des Studiums, mit vornehmer Klangschönheit, Fülle und Stärke ablösen (?) läßt". Ob sich der Verfasser bei diesem orakelhaften Satz überhaupt etwas gedacht hat, bleibe dahingestellt. Sicher aber ist, daß diese tiefsinnig klingende Phrase dem Gesanglehrer Garsó neue Anhänger zuführen wird; denn nichts imponiert dem Tonbildungsadepten so sehr wie die vollkommene Unverständlichkeit.

Ernst Wolff

31. **Paul Stoeving:** Von der Violine. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Groß-Lichterfelde-Berlin.

So unentbehrlich und wertvoll auch Wasielewskis nunmehr schon in vierter Auflage vorliegendes Buch „Die Violine" ist, so ist es doch in erster Linie ein Nachschlage- und Studienwerk. Ganz verschieden davon ist Stoevings Buch. Es will zwar auch belehren, aber tut dies in so frischer, amüsanter Weise, daß man bei der Lektüre gar nicht müde wird und gar nicht davon loskommt. Dabei führt der Verfasser uns in die ältesten Zeiten der Musik, spricht über alle Vorläufer der Violine, verbreitet sich über die Geheimnisse des Geigenbaues, erzählt allerlei von den großen Geigenkünstlern aller Zeiten und Länder und auch von ihren Kompositionen. Was dem vortrefflich ausgestatteten, als Geschenk für jeden Geiger sehr geeigneten Werk noch einen ganz besonderen Reiz verleiht, sind die mancherlei illustrativen Beigaben. Ein Register zum Nachschlagen fehlt nicht.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

32. **Albert Fuchs**: Taxe der Streichinstrumente. Anleitung zur Einschätzung der Geigen, Violen, Violoncelle, Kontrabässe usw. nach Herkunft und Wert. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Ein sehr nützliches Werk, das die Preise eher zu niedrig als zu hoch ansetzt und beim Ankauf und auch Verkauf von Instrumenten immer zu Rate gezogen werden sollte. Interessant ist namentlich die Preissteigerung, die die Geigen der verschiedenen Guadagnini neuerdings erfahren haben. Hoffentlich machen die nach Angaben von Dr. Großmann neuerdings gebauten Instrumente, die in diesem Buche noch fehlen, der großen Überschätzung der italienischen Instrumente ein für allemal bald ein Ende.

Wilh. Altmann

MUSIKALIEN

33. **Edgar Tinel**: „Katharina". Dramatische Legende in drei Bildern. op. 44. (Klavierauszug.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Über Namen läßt sich streiten! Das vorliegende Werk hat seinen Namen „Dramatische Legende" vielleicht daher, weil es weder Drama noch Legende ist. Für ein Drama besonders fehlt der Dichtung, die von Leo van Heemstede herrührt und reich an sprachlichen Schönheiten, an poetischen Bildern und an Pracht der Farben ist, so ziemlich alles: Schlagkraft der Handlung, psychologische Entwickelung der Charaktere, Zurücktreten der breiten lyrischen Elemente zugunsten der dramatischen. Die Handlung ist kurz erzählt: sie spielt im Jahr 307 in Alexandrien unter dem Kaiser Maximin. Der Patrizierin Katharina, die im Kreise ihrer Gespielinnen sich sinnenden Gedanken hingibt, tritt der Einsiedler Ananias entgegen und bringt ihr Kunde von dem einen, allmächtigen Gott, eine Kunde, die in der Seele der sinnenden Jungfrau einen fruchtbaren Boden findet. Katharina hat eine Vision: die Jungfrau Maria erscheint ihr, und Katharina gelobt: „Für die Ehre des himmlischen Bräutigams will ich leben, kämpfen und sterben!" Das zweite Bild bringt die effektvolle und theatralische (nicht „dramatische") Darstellung des Opferfestes. Die Feier wird unliebsam unterbrochen durch Appianus, einen Christen, der sich nicht scheut, seine Glaubensbrüder zurückzuhalten, als diese eben im Begriff sind, ihren Gott zu verleugnen und den heidnischen Göttern zu opfern. Darob großer Aufruhr: die Abtrünnigen sollen „ad bestias" geworfen werden! Da verrät einer der Verehrer Katharinas, Lucius, dem Statthalter, wie weit schon das Übel vorgeschritten sei; selbst Katharina sei der Christen eifrigste Freundin. Unterdessen kommt sie selbst und bekennt sich zum Entsetzen des Volkes und der Priester zum Christentum. Der Kaiser ist von ihrer Schönheit berauscht: „Dein Wort ist Glanz und süße Melodie und Feuer, drin der Demant schmelzen möchte!" Der Kaiser zieht sich nunmehr zur Beratung des Falles mit seinen Weisen in den Palast zurück, während die Priester mit Gesang und Tanz in der Opferfeier fortfahren. Jäh wird auch hier wieder die Situation unterbrochen durch den Kaiser, der wutentbrannt aus dem Palast stürzt: Katharina hat an den Weisen das Wunder der Bekehrung vollbracht. Die Weisen, die in Lobgesänge auf Christum einstimmen, fallen als erste Opfer kaiserlicher Wut und priesterlichen Fanatismus. Katharina aber will der Kaiser retten, wenn sie sich entschließt, die Seine zu werden. Da sie nicht will, so wird sie in den Kerker, die Weisen auf den Scheiterhaufen geschleppt. Im zweiten Bild hat die dramatische Kurve, wenn man von einer solchen reden will und kann, ihren Höhepunkt erreicht; von nun ab löst sich alles in weiche und breite Lyrik auf. Engelchöre, Visionen Katharinas, der Ananias die heilige Wegzehrung reicht, bilden die erste Szene. Ein Besuch der Kaiserin im Kerker wird rauh gestört durch Liktoren, die Katharina vor das Tribunal führen, wo der Kaiser noch einmal versucht, sie zu bekehren —

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vergeblich! Sie wird aufs Blutgerüst geschleppt — aber das Rad, das sie töten soll, springt in Stücke und tötet ihren Henker. Dieses Wunder führt wieder einen Teil des Volkes zur Bekehrung, während Kaiser Maximin, an allem verzweifelnd, den Schierlingsbecher leert. Die vom Schwert des Henkers nunmehr getroffene Katharina aber wird von Engeln zum Himmel getragen. — Man sieht, daß der ganzen Anlage nach das Werk ins Gebiet des Oratoriums fällt, und die Betrachtung der Musik gibt uns recht. Freilich dürfen wir nicht an die Idealgestalt des Händelschen Oratoriums denken. Dafür ist die Beteiligung des Chores eine zu geringe; dafür ist ferner der Text zu lyrisch — es weht nicht die herbe, kraftvolle Luft darin, wie in den Wettergründen des Alten Testaments. Doch wirkt andrerseits gerade in diesem Falle die Musik ausgleichend, insofern als es Tinel ein paar Mal gelungen ist, Händelschen Schwung im Chorsatz zu erreichen, z. B. in den Opferchören des zweiten Bildes. Im allgemeinen zeichnen die Chöre sich aus durch eine schöne, gesunde Stimmführung; meistens sind sie homophon gehalten; wendet sich Tinel einmal einer polyphonen Schreibweise zu, wie in dem Schlußdoppelchor des zweiten Bildes, dann leidet merkwürdigerweise die innere Wärme der Musik darunter. Was nun die Musik des Werkes überhaupt anlangt, so darf man ihr ohne Zaudern das höchste Lob ausstellen! Vor allen Dingen schreibt Edgar Tinel einen höchst persönlichen Stil; selbst an das beliebte Vorbild Wagner lehnt er sich direkt nur in ein paar Parsifal-Harmonieen an; indirekt hat er von Wagner natürlich die reiche und gesteigerte Harmonik, den Reichtum der Modulation, eine besonders im ersten Teil hervortretende Neigung zu „Rosalien", und endlich die Vorliebe für Trugschlüsse. Aber im übrigen geht Tinel seine eigenen Wege, und diese führen ihn und den Hörer häufig genug in die Gefilde reinster Schönheit. Über den ganzen ersten Teil ist Weichheit und Wohlklang ausgegossen: von zartem Schmelz gleich der einleitende Chor mit den sanft rollenden Terzen im Orchester; süß und schmelzend die Liebeswerbung des Lucius — allerdings sehr hoch, aber das ist eine Eigentümlichkeit von Tinel, die auch in den Chören häufig auffällt; von wundervoller Hoheit der Auftrittsgesang des Ananias; sehnsüchtiges Schmachten webt in den weich gerundeten Kantilenen der Vision; selbst die Verzweiflungsszene Katharinas ist von dem milden Glanz der Schönheit angestrahlt. Ganz wundervoll aber ist die Bekehrungsszene „O Katharina, kniee nieder, aus Tausenden du auserwählt", die sich zu einer herrlichen Steigerung auswächst, auf die die keusche Musik der folgenden Engelchöre um so ergreifender wirkt. Im zweiten Teil werden ganz andere Töne angeschlagen; den pomphaften Glanz der Chöre erwähnte ich bereits. Trotz der Stürme, die im Orchester brausen, trotz der wilden Flammen, die hier aus dem Streicherchor emporzüngeln, ist immer ein weises Maßhalten der Stimme gegenüber beobachtet — das ist ein Vorzug, der doppelt hoch zu werten ist, weil er bei unseren Zeitgenossen so selten zu finden ist. Von den beiden selbständigen Orchesterstücken ist das zweite, ein Reihentanz — obwohl er sich an Berlioz anlehnt — höher zu werten als der Opfertanz, den ich für die schwächste Partie des Werkes halte und bei einer Aufführung unbedingt weglassen würde. Vom dritten Teil will ich nur noch die einleitenden Chöre erwähnen, die von zartestem Schmelz der Farbe sind; ferner Katharinas Gesang: „Mein Bräutigam usw.", der viel schöne Musik mit herrlichen Steigerungen bringt, und endlich den grandiosen Verzweiflungsausbruch Maximins. Ich bin überzeugt, daß das schöne Werk sich viele Freunde erwerben wird; es spricht in ihm ein Meister, der wirklich etwas zu sagen hat, und das in einer gesunden, vom Geist der Schönheit umstrahlten Sprache tut.

34. **Edgar Tinel**: Le 150e Psaume pour Choeur à quatre voix d'hommes avec accompagnement d'orgue. op. 47. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bei dem tatsächlichen Mangel an guten kirchlichen Kompositionen großen Stils für Männerchor wird sich das vorliegende Werk Tinel's um so schneller Freunde er-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

werben, als es auch von kleinen Vereinen leicht zu bewältigen ist und weder an die Treffkunst noch an das stimmliche Können der Sänger allzu große Anforderungen stellt. Damit soll aber die Güte des Werkes selbst durchaus nicht disqualifiziert werden; im Gegenteil! Die ungezwungene Natürlichkeit der Tonsprache, die Tinel hier redet, wirkt ungemein wohltuend, besonders da sie auf einem trefflichen technischen Können basiert. Die Anlage des Werkes sondert sich in drei, allerdings untereinander fest verkettete Teile. Der erste behandelt eine mit einem energischen Auftakt beginnende Phrase imitatorisch; der zweite stellt zwei Themen in Gegensatz: zu dem ersten, den Tenören übertragenen, ehernen „*Laudate eum*“ liefern die Bässe einen flüssigen Kontrapunkt, während die Orgel bewegliche Achtelpassagen wie Rosengirlanden darum flicht. Hieran schließt sich ein in weicheren Linien (*in psalterio et cithara*) gehaltener Canon zwischen erstem Tenor und Bariton — aber es bleibt nur beim Ansatz, dann gesellen sich die anderen Stimmen dazu, um in jubelnden Akkorden und prachtvollen Harmonieen eine Steigerung herbeizuführen, die nach einem kurzen fugierten Anlauf einen ganz gewaltigen Gipfel erklimmt: *Laudate eum in cymbalis jubilationis.* Hieran schließt sich dann nach einem a cappella Übergang das jubelnde Schluß-Animato. — Das einzige, was man vielleicht störend empfinden könnte, ist die unveränderliche Achtelbewegung der Oberstimme in der Orgel. Indessen kann das durch geschickte Registermischung wohl ausgeglichen werden. Im ganzen haben wir, wie schon gesagt, das Werk eines mit Meisterhand gestaltenden, kernhaft und gesund fühlenden Musikers vor uns.

Dr. Max Burkhardt

35. **Karl Bleyle**: „Lernt lachen“ (aus „Also sprach Zarathustra“ frei zusammengestellt) für Alt- und Baritonsolo, gemischten Chor und großes Orchester. op. 8. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Bleyle gehört zweifellos zu den Erscheinungen, von deren Weiterentwickelung man Erfreulichstes für die Tonkunst erhoffen darf. Sein „Flagellantenzug“ (op. 9) erwarb sich vor wenigen Monaten in München Freunde und — (was oft noch bedeutsamer für einen Künstler) Feinde. Zu Angriffen gibt das vorliegende, früher entstandene Werk keinen Anlaß, falls man nicht mit Beckmesserohren hört. Die viersätzige, eine halbe Stunde dauernde Komposition bewegt sich im großen Ganzen in klassischen Bahnen; von Brahms entfernt sich der Tondichter nicht allzuweit. Tristanklängen begegnet man nur selten, doch immer erweist sich das harmonische Gewand interessant und charakteristisch. Daß Bleyle über eine ausdrucksvolle Tonsprache verfügt und treffliche Steigerungen zu erzielen weiß, zeigt gleich der erste Satz: „Und ich sahe eine große, große Traurigkeit über die Menschen kommen.“ Poetischen, geheimnisvollen Duft, Nachtzauber atmet der dritte Sang: „Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen.“ Ein keckes, lebensfrohes, übermütiges, im vokalen und instrumentalen Teil gleichermaßen wohlgelungenes Bild („Das gute Lachen“), in dem grübelnde Tonfolgen verbannt und gelegentlich Haydn-Töne angeschlagen werden, beschließt das Werk. Die Singstimmen sind geschickt behandelt; wohl läßt sich nicht alles „vom Blatt“ singen, doch stellt der Komponist keine unlösbaren Aufgaben. Ein gutes Werk, eine ehrliche und gesunde Schöpfung!

Franz Dubitzky

36. **Eugen Eschwege:** Ausgewählte Lieder. op. 1. Zwei Hefte. Kommissionsverlag von Kittlitz-Schott & Bieger, Mainz.

In diesen 13 Liedern gibt sich hie und da ein kleines, für das im Volkston gehaltene Lied begabtes Talent kund, dem einige einwandfreie Lieder einfachster Art gelingen könnten, wenn das technische Können auf höherer Stufe stünde.

Adolf Göttmann

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Kunst- und Literaturzeitschriften

KUNSTWART (Dresden), 1908, Heft 10—20. — In dem Aufsatz „Der Opernregisseur" (Nr. 10) fordert K. Serroda, daß man das Amt des Regisseurs „nur an ganz hervorragende Menschen vergebe", denen „es vergönnt war, als Sänger und Darsteller eine bedeutende künstlerische Höhe zu erringen und die auf Grund ihrer Erfahrung und Sachkenntnis befähigt sind, nun als Erzieher einer jüngeren Generation zu wirken". Dann führt Serroda eine Menge Eigenschaften und Fähigkeiten an, die der Regisseur besitzen solle. — Ferdinand Avenarius bedauert in dem Aufsatz „Von der Nachfolge Wagners" (Nr. 12), daß die Anhänger Wagners diesen noch selten „historisch" und „unvoreingenommen" betrachten, insbesondere, daß „die Wagner feindliche Literatur" selten „ruhig und sachlich" besprochen werde. Es müsse untersucht werden, warum Männer wie Hebbel, Vischer, Böcklin und Nietzsche „sich von irgendwelchem Wagnerischen abgestoßen fühlten" oder ihn nicht „verstanden". Dann spricht Avenarius von verschiedenen Arten der „Suggestion", die von Wagner ausgeht, von der „Tempelkunst", von dem Weihefestspiele, von der „Befriedigung der ‚Not' eines Volkes" durch die Kunst, von der „Überschätzung der unmittelbaren Wichtigkeit des Festlichen für das Volk im Verhältnis zu der erzieherischen Wichtigkeit des Alltäglichen" und vielem andern. — Georg Göhler sagt in dem Aufsatz „Missa solemnis und Neunte Symphonie" (Heft 14): „Die Missa solemnis op. 123 ist das Vorspiel zur Neunten op. 125. Wie der erste Teil des Faust keinen Abschluß hat, so die Missa. Wie beim Faust der zweite in der Konstruktion nicht den ersten erreicht, aber doch die eigentliche Lösung gibt, so ist die Neunte in ihrem Schlußsatz nicht technisch einwandfrei (zerrissen wie der zweite Faust, wenn auch viel vollkommener als dieser), bringt aber doch erst die Lebensfragen zur Klarheit, die schon die Missa bewegt hatten." Göhler sucht eingehend den Zusammenhang der beiden Werke aufzudecken und spricht dabei ähnliche Gedanken aus, wie sie =t= in dem, in der „Revue" des Heftes VII, 2 der „Musik" angezeigten Aufsatz in der „Leipziger Volkszeitung" ausgesprochen hat. — Unter der Überschrift „Wider die Konzertagenten" (Heft 15) veröffentlicht Ferdinand Avenarius ein Rundschreiben, das der Arbeitsausschuß des Dürerbundes „als vertrauliches Manuskript an unsere hervorragendsten Tonkünstler und Konzertdirigenten verschickt" hat und das von diesen „durchweg zustimmend" beantwortet worden ist. In dem Rundschreiben wird nach einem Hinweis auf die Mißbräuche in der Geschäftspraxis der Konzertagenten gesagt: „Die Aufgabe der Befreiung vom Agentenwesen kann nur darin liegen, daß es in die Hände der Künstler selbst gespielt wird." „Die bildenden Künstler haben sich schon lange selbst organisiert; die den Agenturenleistungen entsprechenden Einrichtungen werden von den Kunstausstellungen besorgt, und die Ausstellungen werden von den Künstlern selbst teils ohne Vermittlung der Kunsthändler, teils unter Benutzung der Kunsthändler im Auftrage der Künstler veranstaltet, so daß diese, wenn sie in unserm Geschäftszeitalter auch selbstverständlich nicht fehlen, doch

Digitized by Google - Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

immerhin eine Nebenrolle spielen." Die Künstlergenossenschaften, die an die Stelle der Konzertagenturen treten sollen, würden keine Konzerte von unfähigen Leuten veranstalten, und infolgedessen würde durch sie „die Zahl der Konzerte sich verringern, ihr Wert . . . steigern". — In dem Aufsatz „Operettenkoller" (Heft 17) sagt Richard Batka, daß früher alle Wiener Operetten auf Girardi zugeschnitten gewesen seien, und daß, seit dieser Schauspieler sich von dem „Theater an der Wien" abgewendet hat, „die Operettenproduktion tatsächlich in eine neue Ära getreten" sei. „Die Wiener Operette ist sozusagen nicht von der Bühne, sondern vom Tanzsaal aus verfertigt. Sie hat nie eine kulturfördernde Tendenz gehabt, hat nie an der Bildung neuer Weltauffassungen mitgewebt, sie hat, wenn sie auch schon fleißig mit Sezessionsstil, Automobilen usw. operiert, doch einen vormärzlichen, einen reaktionären Charakter . . . Eine Erscheinung wie Offenbach, der mit unwiderstehlichem Witz die klassizistische Phrase in Frankreich verspottete, ist Österreich bisher versagt gewesen . . . Statt auch einmal die Schwächen der heimischen Zustände zu geißeln, hätschelt die Wiener Operette einen oberflächlichen Lokalpatriotismus und gipfelt am liebsten in der Verherrlichung des goldnen Wiener Herzens und der angestammten Leichtlebigkeit . . . Wie weit sind ihnen [den Wiener Operettisten] da die Engländer überlegen, welche z. B. im Mikado die Wirklichkeit erst grotesk ad absurdum führten und dann tüchtig lachten über diese Absurdität. Die Wiener Operette serviert uns immer wieder, nur auf verschiedenen Tellern, den altgekochten Kohl, höchstens, daß man den Zuschuß von Eindeutigkeiten jetzt reichlicher bemißt und unverschämter zuspitzt als früher. Und dieses Gemengsel von Blödsinn und Sentimentalität hält wieder einen Siegeszug durch die Welt." Nur ein „deutscher Aristophanes", der ein satyrisches „Spiegelbild des Zeitlebens" schüfe, könnte der Operette wieder eine „Kulturmission" geben; durch ihn würde sie zu einer Großmacht werden, die „durch ihre Unmittelbarkeit stärker als die Presse" wäre. — Am Anfang seines Aufsatzes „Schulz-Beuthen" (No. 18) erklärt Friedrich Brandes alle Künstler für „modern", deren Werke den Stempel der Echtheit, des Nichtanderskönnens, der Wahrheit, der Sachlichkeit und der Ehrlichkeit tragen. Modern in diesem Sinne sei auch Heinrich Schulz-Beuthen, den er „eine der seltsamsten Erscheinungen am Musikerhimmel der Gegenwart" nennt, weil er mitten im „Lärm der Reklametrommeln" ein „vor der Sensation zurückbebender, ganz dem Innenleben hingegebener Priester der Kunst" geblieben sei. Brandes bespricht die Werke Schulz-Beuthens und spricht die Hoffnung aus, daß der nun 70jährige Komponist noch zur Zeit seines Lebens zu größerer Anerkennung gelange. „Diese Programmusik ohne gebundene Marschroute (mit stimmunggebenden Überschriften, im Gegensatz zu ganzen Dichtungen) wird vielleicht noch einmal als die endgültige Synthese der Antithesen Beethoven-Schubert-Brahms-Bruckner und Berlioz-Liszt angesehen werden." — Paul Ottenheimer schildert in einem kurzen Aufsatz „Bruckners ‚Neunte'" (No. 19) als ein Werk, das „durch Leben zum Tode" führe. — Der fesselnde Aufsatz „Stimmen der Stille" von Richard Batka (No. 20) handelt von der „Musik als reinem sinnlichen Klangeindruck, als Urstoff, dessen die ‚Kunst' sich erst bemächtigt, um ihn umzuschaffen oder zu gestalten", der „elementaren Musik, die im Donner rollt, im Winde pfeift, im Grase lispelt und aus tausend Vogelkehlen schmettert", der „Musik der Sphären", den „leisen, hohen, schwirrenden Tönen, die uns im Ohre singen, wenn alles um uns schläft," usw. Am Schluß berichtet Batka, daß der Spanier Juan Dominguez Berrueta einen Apparat erfunden hat, der „die kaum oder gar nicht vernehmbaren Töne und Geräusche so sehr verstärken

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

soll, daß sie sonor an unser Ohr gelangen". Batka meint, dieser „Kosmograph" werde uns vielleicht einmal erkennen lassen, „daß die Verschiedenheit des Charakters der Nationalgesänge in der landschaftlichen Verschiedenheit der Lebensgeräusche ihre Ursache habe, daß tiefe Zusammenhänge zwischen der natürlichen und künstlichen Musik bestehen".

NEUE REVUE (Berlin), 1907—8, Heft 1—5. — Richard Batka veröffentlicht unter der Überschrift „Ein unveröffentlichtes Opernfragment Richard Wagners" (Heft 1) die einzigen bekannt gewordenen Fragmente des von Wagner im Jahre 1832 in Prag gedichteten Operntextes „Die Hochzeit". — In Heft 5 teilt Richard Batka unter dem Titel „Zur Musik von Richard Wagners ‚Hochzeit'" einige Seiten der Partitur in faksimilierter Wiedergabe mit und schreibt eine kurze Einleitung dazu. — In einem unter dem Titel „Ein deutscher Kaufmann in Südwest-Afrika" (Heft 2) veröffentlichten Brief aus Lüderitzbucht heißt es: „Musikalisch veranlagt sind fast alle Eingeborenen. Es ist eine wahre Freude für den Musikfreund, zu sehen, wie ein Kaffer eine Harmonika, Konzertina, Gitarre usw. behandelt, wie ein Hottentott die Mundharmonika spielt, und wie er beim Einkauf seines Instrumentes ganz genau weiß, was er will und es auch zu beurteilen versteht. Der Händler, der einem Eingeborenen eine Harmonika verkaufen könnte, an der auch nur eine Stimme unrichtig ist, oder eine Gitarre, an der auch nur eine falsche Saite ist, müßte erst geboren werden." — Richard Batka berichtet in dem Aufsatz „Der lustige Mozart" über einige der „Kompositionen, die Mozart zum Spaß für seine Familie, bezw. für die fröhlichen Gesellschaften des befreundeten Jacquinschen Hauses schuf." „Es sind vokale Ensembles für drei oder vier Stimmen, rasch hingeworfen, aber con amore komponiert, und in ihrer sprühenden Laune und genialen Narrheit spüren wir Mozarts heiteren Geist unmittelbarer, sozusagen menschlicher und persönlicher als in seinen für ein Publikum geschriebenen Schöpfungen." — Georg Göhler sagt am Anfang des Aufsatzes „Richard Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller" (Heft 3), daß Strauß' Ansehen schon geringer werde. „Es gibt noch ein paar kleine Musik- und große Tageszeitungen, die sich auf Strauß eingeschworen haben, aber die Hauptpositionen sind bereits verloren." Um sich gegen Angriffe besser verteidigen zu können, habe Strauß sich als Herausgeber der Monographien-Sammlung „Musik" und als Mitherausgeber der Zeitschrift „Morgen" „in das Getriebe der musikschriftstellerischen Produktion gestellt." Dann beurteilt Göhler sehr ungünstig die Redaktion der Büchersammlung „Musik" und den Aufsatz von Strauß: „Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?". Insbesondere führt Göhler viele Tatsachen aus der Musikgeschichte an, die beweisen, daß der Ausspruch Strauß': „Träger jeglichen Fortschrittsgedankens ist .... neben den Schöpfern, von denen er ausgeht, nicht die kleine Zahl von Zunftgenossen, die als Parteigänger dem Führer folgen, sondern die große Masse des Publikums", falsch ist. Auch Strauß selber sei nicht „von plebis Gnaden Haupt und Herr der deutschen Musik geworden", sondern „nur durch ‚einen engeren fachmännischen Kreis', durch Parteigänger in die Höhe gekommen." „Es hat zu allen Zeiten Fortschrittsparteien gegeben, und alles Echte hat sich stets dadurch Bahn gebrochen, daß sich eine Anzahl begeisterter Vorkämpfer dafür fanden." — (Fortsetzung in unsrer nächsten Revue.)

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Beide großen Opernbühnen Berlins stehen jetzt im Zeichen Giacomo Puccini's. Die Königliche Oper brachte, wohl anläßlich des bevorstehenden Caruso-Gastspieles eine Neueinstudierung der „Bohème", in der Komischen Oper fand kurz darauf die hiesige Erstaufführung von „Manon Lescaut" statt. Leider begnügt sich dieser Puccini-Kultus mit einer rein äußerlichen Auffrischung der Werke. Künstlerisch Eigenartiges wurde weder in der Königlichen, noch in der Komischen Oper geboten, und infolgedessen war auch der Erfolg der Stücke nur sehr mäßig. In beiden Theatern besitzt man nicht die geeigneten Darsteller für die Hauptrollen; der Königlichen Oper insbesondere fehlen Sänger, die ihre Partieen in gutem, einwandfreiem Deutsch zu Gehör zu bringen vermögen. Dies gelingt weder Herrn Maclennan, dessen beachtenswertes Organ zu wenig Glätte und Biegsamkeit, zu wenig lyrischen Charakter für den Rudolf besitzt, noch gelingt es Frl. Farrar (Mimi), deren einst so maßlos überschätzte stimmliche Qualitäten sich erheblich zu vermindern beginnen. Am wenigsten aber gelingt es Frl. Easton (Musette), deren Verwendung in einer führenden Partie dem Ansehen unserer Oper wenig Vorteil bringen kann. Besseres boten die Herren Hoffmann (Marcel), Bronsgeest (Schaunard) und Bachmann (Collin), das Beste aber leistete unsere Königliche Kapelle unter der feinfühligen, schwungvollen Leitung Leo Blechs. Die Regie hatte einige hübsche, von früher bekannte Interieurs arrangiert, störte aber die Wirkung der Volksszenen durch übertriebene Massenanhäufungen und nebensächliches Episodenwerk.

Puccini's „Manon Lescaut" ist dasjenige Werk, auf das sich die europäische Berühmtheit des Komponisten gründet. Vor 15 Jahren entstanden und damals bereits an einer Anzahl deutscher Bühnen aufgeführt, zeigte es all die charakteristischen Eigenheiten des Italieners noch im Keime. Spätere Werke, vor allem „Bohème" und „Tosca" sind ebenso unterhaltsam und anregend, tragen aber den Stempel größerer Reife. „Manon" wirkt, gegen die folgenden Opern gehalten, wie eine hervorragende Talentprobe, der trotz erkennbarer Originalität des Komponisten noch die völlige Selbständigkeit mangelt. Die Formen sind geschlossener, die Melodik läßt hier und da noch fremde, namentlich (in der Schlußszene) Wagnersche Einflüsse erkennen, die Instrumentation ist noch nicht durchgängig so fein und geschickt, wie in den späteren Schöpfungen. Einzig an Temperament und Leidenschaft ist „Manon" vielleicht das am reichsten ausgestattete Werk, ein heftiger südländischer Pulsschlag belebt diese Partitur und verleiht ihr den Vorzug der Jugendlichkeit. Hier lassen sich auch die Unterschiede zwischen Massenet's und Puccini's „Manon" aufdecken. Massenet behandelt den Stoff als Franzose, stattet ihn mit all der seicht koketten Rokokograzie und schmachtenden Sentimentalität aus, deren ein oberflächliches gallisches Talent fähig ist. Puccini nimmt die Sache tragischer, er braucht heftige dramatische Konflikte, Aufregungen, äußere Steigerungen; seine Tendenz nach dem schauerlichen Sensationsstück, die in „Tosca" am schärfsten hervortritt, versucht sich auch hier schon nach Möglichkeit Geltung zu verschaffen. Die Handlung ist bei ihm daher auch schärfer konzentriert als bei Massenet, der Familienkonflikt des jungen Des Grieux wird gar nicht erwähnt, und nur die eigentliche „Manon"-Handlung in ihren wichtigsten Entwickelungsphasen skizziert. Als Musikstück zweifellos wertvoller und ursprünglicher wie das Massenet'sche Werk, steht Puccini's Oper doch vielleicht insofern unter der Konkurrentin, als diese sich dem charakteristischen Stil des typisch-französischen Sujets besser anpaßt. Die Aufführung war dekorativ nicht unübel, namentlich die Wirtshausszene des ersten und das Gefängnis des dritten Aktes wirkten sehr eindrucksvoll. Die Darstellerin der Titelpartie, Henny Linkenbach, versagte dagegen fast gänzlich und damit sank auch das Interesse an der Vorstellung. Otto Marak, der junge, reichbegabte Tenorist, hielt sich als Des Grieux sehr brav, wenn er auch darstellerisch in konventioneller Schablone befangen blieb. Das Orchester leistete, von einigen unsauberen Intonationen abgesehen, recht Tüchtiges, und Egisto Tango leitete die Aufführung umsichtig.

Paul Bekker

BRAUNSCHWEIG: Elsa Norden, die neuverpflichtete Koloratursängerin, brachte kurz vor Beginn die Intendantur des Hoftheaters in große Verlegenheit, denn sie zog die Ehe der hiesigen Stellung vor. In dem neu eröffneten Wettbewerb siegte Carlotta Roeder (Düsseldorf), die sich auch in der Folge als vollwertiger Ersatz erwies. Weniger Glück hatte Margot Murbach (Danzig). Die ersten Neuheiten: „Die Abreise" von d'Albert und „Mara" von Hummel erzielten dank der trefflichen Vorbereitung durch die Herren Frederigk und Clarus, sowie den ausgezeichneten Leistungen von Frl. Kurt und Roeder, der Herren Abel, Cronberger und Spies großen Erfolg. Der anwesende Komponist des letzten Einakters wurde sehr gefeiert. Zerlett, der seine „Strandhexe" selbst dirigierte, vermochte dem Werk kein neues Leben einzuhauchen.

Ernst Stier

BREMEN: Mit Beginn der neuen Saison erhielt das Bremer Stadttheater am 1. September einen neuen Direktor, Hubert Reusch aus Hannover, dem der Ruf eines ausgezeichneten Schauspiel-Regisseurs und Bühnenleiters vorausging. Unter seiner Direktion werden hoffentlich die alten Klagen, die über die Opernzustände in unserer Stadt vielfach geführt wurden, verstummen. Und in der Tat berechtigt das bisher von Reusch in der Oper Gebotene zu den besten Hoffnungen. Schon die Eröffnungsvorstellung „Fidelio" atmete einen neuen Geist und ließ die Gediegenheit der Regie in einer stilvollen Inszenierung, die Sorgfalt der Vorbereitung und vor allem echt künstlerischen Ernst erkennen. Von Wagners Opern wurden bislang „Tannhäuser" in einer neuen glänzenden Ausstattung, „Lohengrin" und „Der fliegende Holländer" gegeben. Die Massenszenen boten prachtvolle Bilder; der Chor ist verstärkt und gegen früher bedeutend besser und sicherer. Auch sonst sind einige Verbesserungen zu erwähnen. Der Or-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

chesterraum ist im Laufe des Sommers vergrößert worden, und das Theaterorchester hat eine starke Vermehrung erfahren. Zwar brachte der Spielplan nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Opern, allein auch dies darf als ein Vorteil gelten gegenüber der Hast der Vorjahre, unter der die Darbietungen so häufig zu leiden hatten. Als Kapellmeister wirken Egon Pollak, der von der jetzigen Direktion übernommen wurde, Felix Lederer vom Stadttheater in Barmen, und Mathäus Pitteroff, vom Königlichen Hoftheater in Stuttgart. Über sie sowie über die ersten Gesangskräfte ein andermal. — Ein Ereignis für Bremen war das Gastspiel von Enrico Caruso am 10. Oktober. Bei enormen, kaum dagewesenen Preisen sang der Gast den Canio im „Bajazzo" vor ausverkauftem Hause. Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Das Königl. Monnaie-Theater eröffnete seine Pforten Mitte September mit einer nach Bayreuther Muster inszenierten, sehr gelungenen Aufführung von „Lohengrin". Es folgten „Aida", „Tell", „Mireille", „Carmen", „Werther", „Le Chemineau", „Marie-Magdeleine" (Massenet), „Regimentstochter", „Cavalleria", „Faust", „Lakmé". In Vorbereitung: „Salome", „Louise", „Orpheus", „Walküre", „Siegfried", „Romeo". Von den wiederengagierten Künstlern sind die Damen de Tréville, Croiza, Mazarin, Pacary und die Sänger Lafitte, Morati, Verdier (Tenöre), Decléry, Bourbon (Bariton) erstklassig. Ihnen gesellen sich neu als hervorragend hinzu: die Sopranistinnen Dupré, Seroen, Olchansky, der Tenor Saldon, der Bariton Lestelly und der Bassist Billot. Orchester unter Sylvain Dupuis vorzüglich.

Felix Welcker

DRESDEN: Obwohl nun schon mehr als zwei Monate seit Wiedereröffnung des Königlichen Opernhauses verflossen sind, war doch noch weder eine Neuheit noch eine Neueinstudierung zu verzeichnen, während wir in früheren Jahren gleich im Anfang der Saison von neuen Taten reden konnten. Eine Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen" unter v. Schuchs Leitung stellte bis jetzt den Höhepunkt des Geleisteten dar, im übrigen kam der Kritiker meist nur ins Theater; um zu Gastspielen oder Neubesetzungen wichtiger Rollen seinen Spruch zu sprechen, da eine Reihe neuer Mitglieder in den Verband der Hofoper eingetreten ist. Zunächst Anna Zoder, deren Isolde die Hoffnungen zum guten Teil erfüllte, die sie durch ihr Gastspiel erweckt hatte. Elisabeth Boehm-van Endert, deren angenehmer Sopran sich wesentlich gekräftigt hat, fügte ihren bisherigen Rollen noch die Pamina erfolgreich hinzu. Frl. Tervani, deren gesangliche Kunst hinter ihrem darstellerischen Talente leider noch sehr zurücksteht, sang erstmalig den Gluckschen Orpheus, und Frl. Wolf (Halle a. S.) sang und spielte als Gast eine so prächtige Sieglinde, daß man ihre Gewinnung für Dresden nur befürworten kann, zumal da das Ausscheiden der Damen Wittich und Krull in nicht allzuferner Zeit bevorstehen soll. Joseph Sembach sang sich als Walther von Stolzing und Hüon immer fester in die Gunst des Publikums ein, dagegen rechtfertigte der junge, neu verpflichtete Tenorist Fritz Soot die Erwartungen nicht, die er anfangs durch seine helle Stimme und sein frisches Spiel rege gemacht hatte. Dem Tamino war er in keiner Weise gewachsen. Aussichtsreich gestaltete sich das Gastspiel von Michael Reiter (Crefeld), der als Rhadames und Manrico einen hellen Tenor von schönem Glanze entfaltete. Der mit Beginn der Spielzeit tätige Kapellmeister Albert Coates hat zwar noch keine Gelegenheit gehabt, künstlerische Taten zu vollbringen, sich aber doch als befähigter Dirigent gut eingeführt. Friedrich Plaschke, dessen herrlicher Bariton in vollster Blüte steht, hatte als Nelusko einen so großen Erfolg, daß man in ihm mit Sicherheit den künftigen Wotan und Hans Sachs der Hofoper erblicken darf, zumal da auch seine darstellerische Begabung eine auffallende Steigerung erfahren hat.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Ein zweimaliges Gastspiel Caruso's hat auch hier den schon früher gewonnenen Eindruck befestigt, daß der Mann doch weit mehr ist als ein Stimmvirtuos, sondern künstlerisch ganz ernst genommen werden darf. Er gab den Rudolf in Puccini's erst kürzlich neueinstudierter „Bohème" und den Canio im „Bajazzo", namentlich hier mit packender, erschütternder Wirkung.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Unsere Oper, die während der letzten Jahre der künstlerischen Kulturarbeit des jungen, energievollen Kapellmeisters Gustav Brecher und der erfreulich bewährten Stabilität des Ensembles einen schönen Aufschwung zu verdanken hatte, steigt in der laufenden Spielzeit leider von der damals gewonnenen Höhe merklich wieder hinab. Eine Reihe bewährter und sehr tüchtiger Kräfte ist aus dem Verbande ausgeschieden und zum großen Teil durch Anfänger ersetzt worden, die selbst bei größerer Talentierung doch einen schädigenden Einfluß auf den Organismus unserer Aufführungen ausgeübt haben würden. Aber der Schaden, den wir erlitten haben, ist um so größer, als es nicht gelungen ist, für die von uns Gegangenen einen ausreichenden Ersatz zu beschaffen. Weder der Bassist Herr Lattermann, ein Sänger von zwar ergiebigen, aber leider ziemlich verwilderten stimmlichen Mitteln, noch der Baritonist Herr Burrian, der über eine ganz hübsche, aber im Ausdruck wenig ergiebige, kleine Stimme verfügt; weder der lyrische Tenor Herr Decker, der Typus eines braven und korrekten, aber an künstlerischer Initiative nicht reichen Sängers, noch Herr Paczina, der kleinere Partien singt, entsprechen auch nur einigermaßen den Anforderungen, die wir hier zu stellen berechtigt sind. Bleibt also als Akquisition nur Bella Alten, die das Erbe Josephine von Artners angetreten hat und in einigen umfangreichen Partien große Routine, sichere Beherrschung des theatralischen Effektes, leider aber auch allerlei Neigungen zu Kulissenreißerischem und äußerlich Posierendem dokumentiert hat. — Zu den bemerkenswertesten Aufführungen, die während der ersten fünf Wochen der neuen Spielzeit stattfanden, hat man eine vollkommen mißglückte Aufführung der „Meistersinger" zu zählen, in der ein neuer Baritonist, Herr Kies, im Zustande vollkommener Heiserkeit sein Engagement antrat; ferner dürfen wohlgelungene Wiederholungen

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der „Salome“ und des „Fidelio“, beide Werke unter Brecher, und endlich als Festabende der Oper zwei Aufführungen zu erwähnen sein, an denen Arthur Nikisch den Taktstock führte. „Die Walküre“ geriet dabei dem genialen Dirigenten in so imponierender Größe, daß das Werk, dessen hiesige Aufführung überhaupt zu dem Besten gehört, was unsere Oper zu vergeben hat, in bezug auf dramatische Plastik und auf musikalischen Schwung weit über das hinausging, was uns der letzte Festspielsommer in Bayreuth bescheert hatte. Als erste Novität gab man, sehr post festum, die „Bohême“ von Puccini in recht sorgfältiger Einstudierung unter Stransky's Leitung und mit den Damen Fleischer-Edel, Hindermann und den Herren Pennarini und Dawison in den Hauptrollen.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: In der Königlichen Oper, die seit Beginn der Saison dem neuen Leiter unseres Königlichen Theaters, Ludwig Barnay unterstellt ist, herrscht andauernd frisches Leben. Neben zwei bedeutsamen Neueinstudierungen, die sich mit dem völlig neu und überaus glänzend ausgestatteten „Oberon“ und mit Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ befaßten, gab es als örtliche Novität Puccini's „Madame Butterfly“. Das interessante und ergreifende Werk des talentierten Neuitalieners fand hier eine sehr sympathische Aufnahme, die nicht zum kleinsten Teil der äußerst glanzvollen und naturgetreuen Ausstattung sowie der musikalisch gediegenen Aufmachung zu danken ist. Marga Burchardt als Cho-cho-san (Butterfly) verdient für ihre zu Herzen gehende Verkörperung der unglücklichen Japanerin volles Lob; daneben sind zu nennen Herr Lange als Linkerton, Herr Hummelsheim als Goro und Frl. Kappel als Dienerin. Unser neu engagierter Heldenbariton Herr Kronen hat sich in verschiedenen Rollen, u. a. als Holländer, Sebastiano, Kurwenal, Hans Sachs, Don Juan, Don Pizarro, Escamillo, als ein äußerst schätzbarer Ersatz für den von hier an die Berliner Hofoper übergegangenen Herrn Bischoff erwiesen.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Die Hofoper brachte an Neueinstudierungen zunächst Verdi's „Maskenball“, der freilich mehr die Schwächen als die Vorzüge der musikalischen Schreibweise des italienischen Meisters zeigt und für dessen Neuaufnahme in den Spielplan zwingende Gründe wohl kaum vorlagen. Um so freudiger begrüßt wurde Mozarts „Don Juan“, zumal die von Alfred Lorentz geleitete Wiedergabe auch hochgestellte Ansprüche durchaus befriedigte. Lebhaften Anklang fand ferner d'Albert's auf feinen Lustspielton gestimmte „Abreise“, die mit desselben Komponisten „Flauto solo“ — für Karlsruhe Novität — und der Uraufführung von J. Knorrs komischer Oper „Durchs Fenster“ einen Einakter-Abend bildete, für den Dr. Göhler als musikalischer Leiter zeichnete. „Flauto solo“ erzielte mit der hübschen musikalischen Umrahmung einen durch die Liebenswürdigkeit der Tonsprache und den ihr innewohnenden Humor wohlgerechtfertigten Beifall. Knorrs „Durchs Fenster“ dagegen konnte nur einen Achtungserfolg erringen. Zu dem lustigen, bühnenwirksamen Libretto steht die in schwerer Rüstung einherschreitende Musik nicht im richtigen Verhältnis, und auch die Singstimmen sind — wenigstens in den beiden ersten Dritteln — etwas zu kurz gekommen. Die meisterliche Beherrschung des Satzes, die farben- und abwechslungsreiche Behandlung des Orchesters interessieren wohl den Musiker, vermögen aber der Oper in ihrem jetzigen Gewande kaum zu längerem Bühnenleben zu verhelfen. Die Wiedergabe der drei Werkchen, für die sowohl die Mitwirkenden als auch der Leiter das beste Können einsetzten, ist zu loben. Mit der neuen Spielzeit sind in den Verband der Hofbühne neu eingetreten: Frau Hofmann-Bielfeld als hochdramatische, und Frau Kallensee als Koloratur-Sängerin. Erstere erwies sich bis jetzt als Amelia im „Maskenball“, Donna Anna und Venus als eine recht brauchbare Kraft von gutem stimmlichen Vermögen und gediegener gesanglicher Schulung. Frau Kallensee ist eine geschickte, über gesangliche Routine und entwickeltes Darstellungsvermögen verfügende Künstlerin. Erwähnung verdient ferner eine mit prächtigen Stimmmitteln begabte Altistin, Frl. Bruntsch, die aber noch sehr an ihrer gesanglichen Vervollkommnung zu arbeiten hat.

Franz Zureich

KÖLN: Der Spielplan des Opernhauses ist bis jetzt ein ungemein reichhaltiger gewesen. Das vielseitige, gewaltige Pensum wäre kaum zu bewältigen gewesen, wenn nicht des unermüdlich arbeitenden Opernchefs Otto Lohse eifriges Bestreben, ein stabiles Solistenensemble auf längere Jahre hinaus zu sichern und dadurch das künstlerische Niveau der Durchschnittsaufführungen zu heben, schon erfreuliche Resultate gezeitigt hätte. Gleich der Anfang brachte Verdi's „Falstaff“, der in der ausgezeichneten Einstudierung mit dem einheimischen Personal, zu dem sich damals nur Leopold Demuth von Wien gesellte, bei den diesjährigen Festspielen so großen Erfolg erzielt hat. Otto Lohses bewundernswerte Vorbereitungskunst trieb in den Leistungen der Sänger jetzt da und dort noch feinere Blüten, weil unsere Künstler diesmal ruhiger waren und mehr über der Sache standen, und unter seiner genialen Leitung hielten sich alle, mit dem für die Falstaff-Partie aufs glücklichste beanlagten Julius vom Scheidt an der Spitze, mustergültig. Das Orchester ging mit aller Liebe an seine interessante Aufgabe, die Ausstattung ist pompös, und so haben wir in des alten Verdi Meisterwerk eine höchst schätzbare Repertoireoper gewonnen. Lohses stets fesselnde Dirigentenart vermittelte uns weiter in „Tristan“, „Othello“, „Fidelio“ und „Tannhäuser“, in der „Salome“, in Wagners komplettem „Ring“, dann weiter auch in Charpentier's einigermaßen aussichtslos wieder einmal aus der Bibliothek geholter „Louise“ besondere Genüsse. Die immense Leistungsfähigkeit der Primadonna Alice Guszalewicz feierte neue Triumpfe mit der für Köln einzig dastehenden Durchführung der Isolde, der Venus, der Leonore, der Ortrud, Salome und Brünnhilden. Lebhaftem Interesse begegnete wie immer die graziöse Kunst der mit ihren bekannten Rollen aufwartenden Sigrid Arnoldson, die aber leider nicht müde wird, den Hörern mit gleichbleibender Grazie künstlerische Ohrfeigen zu versetzen, indem sie, obwohl der deutschen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sprache mächtig, inmitten der deutschen Berufsgenossen französisch und italienisch singt. Wenn schon die theaterleitenden Geschäftsmänner sich das gefallen lassen, — unser Publikum sollte sich endlich energisch gegen diesen in anderen Ländern unmöglichen Unfug verwahren, und ein diesbezüglicher Zusammenschluß der deutschen Presse wäre aufs wärmste zu begrüßen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Während es im Spezifisch-Musikalischen der hiesigen Opernaufführungen bei einer durch den allzu eiligen Stadttheaterbetrieb, durch unzulängliche Besetzung einiger Fächer und durch nicht immer zureichende interpretatorische Suggestionskraft der Dirigenten bedingten Mittelmäßigkeit des Vollbringens bleibt und nur ganz selten mit Reprisen Wagnerscher Werke und Neueinstudierungen älterer oder Erstaufführungen neuer Opern ein höheres Kunstniveau erreicht und wirklich Achtunggebietendes geleistet wird, scheint in allem Szenischen die durch Wilhelm von Wymètal bewirkte Aufwärtsbewegung zu stilgerecht-schöner Anlage der Bühnenbilder und völlig sinngemäßer Herausarbeitung der Handlungsvorgänge auch unter dem neuen Opernregisseur Dr. Hans Loewenfeld einen erfreulichen Fortgang zu nehmen. Bislang haben Neuvorführungen dreier sattsam heterogener Werke, des Auber'schen „Fra Diavolo", des Verdi'schen „Othello" und des Mozartschen „Don Juan", mit der gleicherweise stilentsprechenden und fesselnden Ausgestaltung der ganzen mise en scène Dr. Loewenfeld als einen kenntnisreich-denkenden und bühnenkundig-geschmackvollen Regisseur erkennen und schätzen gelehrt, und als solcher wird er sich demnächst an der Neueinstudierung von Puccini's „Bohême" und an den hiesigen Erstaufführungen von Poldini's „Der Vagabund und die Prinzessin" und Kloses „Ilsebill" zu erweisen haben. Die „Fra Diavolo"-Aufführung nahm unter Kapellmeister Porsts Leitung und bei ansprechender Besetzung der Hauptpartieen mit dem singgewandten Herrn Jäger (Fra Diavolo), der tüchtigen Soubrette Frl. Fladnitzer (Zerline), dem hochstimmigen Herrn Grunow (Lorenzo), der stimmhaften Frau Osborn-Hannah und dem feinsingenden Herrn Kase (Lord und Lady) sowie den sehr ergötzlichen Herren Marion und Kunze (Banditen) auch in musikalischer Hinsicht einen recht zufriedenstellenden Verlauf, wogegen beim „Don Juan", für dessen Bühnenverlebendigung Herr Kase in der Titelpartie nur gesanglich zureichte, und neben den stellenweise sehr respektabel singenden Frl. Schubert (Donna Anna), Herrn Jäger (Don Octavio) und Herrn Rapp (Komtur) und der sich mit der ihr zu hoch liegenden Elvira-Partie leidlich abfindenden Altistin Frl. Urbaczek die Herren Kunze (Leporello) und Luppertz (Masetto) und Frl. Fladnitzer die plebejischen Figuren der Oper wirksam repräsentierten, Kapellmeister Porst und das Orchester eine lebensvoll-schöne Wiedergabe der Mozartschen Tonsprache mehrfach vermissen ließen. Als sehr wirksam erwies sich die Benutzung eines Cembalos für die Begleitung der Secco-Rezitative. Hier und da etwas zu deutsch-pathetisch und allzuwenig rassig, sonst aber klangrecht und gut abgetönt, brachte Kapellmeister Hagel die hier nach einer Pause von fünfzehn Jahren erstmalig wieder erklingende Oper „Othello" heraus, wobei Herr Urlus (Othello), Herr Soomer (Jago) und Frl. Marx (Desdemona), ohne durchweg den Anforderungen des Verdi'schen Parlando-Gesanges entsprechen zu können, viel Vorzügliches leisteten.

Arthur Smolian

LONDON: Seit dem Abschluß der Covent Garden Opernsaison ist bisher nur ein Gastspiel der Moody-Manners-Operngesellschaft, das zudem nur ganz kurze Zeit währte, zu verzeichnen gewesen. Um so reichlicher ist die leichtest geschürzte Tonmuse, die man hier „comic opera" nennt, obschon sie mit dem, was wir unter komischer Oper verstehen, meist nur den läppischen Text gemein hat, auf unseren Bühnen vertreten. Der Zusammenhang zwischen diesem Kunstgewerbe und dem Brettl wird ja schon durch den durchaus internationalen Charakter gekennzeichnet; ganz so wie man dieselben Typen und Tricks im „Empire" wie im Berliner „Wintergarten" und im Wiener „Ronacher" in regelmäßigem Turnus sieht, so gibt das Repertoire der Operette ungefähr die nämlichen Namen wieder, die die Anschlagsäule in Berlin auf der grellen Affiche verkündet. „Die Dollarprinzessin", „Die lustige Witwe", „Havana", „Mikado", „Coppelia", die hier mit der Delibesschen Musik und lokalen Einlagen ganz in die Sphäre der musikalischen Posse heruntergezerrt wird, und ein großer Aufwand szenischer Effekte, wunderbare Toiletten und das kontradiktorische Gegenteil und vor allem ein totaler Mangel an Gesangfähigkett bilden die augenfälligsten Merkmale der Aufführung: tout comme chez nous!

a. f.

LUZERN: Das Kursaaltheater inszenierte während der Sommersaison 1908 u. a. die Ballete „A l'Académie de Danse", Musik von Cuneo, „Coppelia", Musik von Delibes, „Javotte", Musik von Saint-Saëns, die je 14 bis 20mal gegeben werden mußten. Der Kursaal Luzern verfügt über Tanzsolisten von den ersten Balletbühnen, ein sechs Quadrillen zählendes italienisches Corps de ballet und ein 56 Mitglieder starkes Orchester, über tüchtige Balletmeister und Kapellmeister und ist somit in der Lage, während der Sommermonate das internationale Fremdenpublikum in künstlerisch gediegener Weise auch mit noch nicht aufgeführten oder neuen choreographischen Arbeiten bekannt zu machen.

A. Schmid

MAINZ: Den seltenen Fall einer Uraufführung haben wir schon in den ersten Tagen der Saison zu verzeichnen gehabt: „Die versunkene Glocke", Musikmärchen von Alexis Davidoff. Gerhart Hauptmanns Drama mit seiner mangelhaften Vertiefung des Konfliktes in das Allgemein-Menschliche hat sich als ein keineswegs vorteilhaftes Sujet erwiesen, so geschickt auch Kürzungen und Vereinfachungen der Handlung vorgenommen sind. Die überreiche Lyrik des Schlesiers findet eine verwandte Saite bei dem russischen Komponisten, der das märchenhafte Element des Werkes mit besonderer Liebe behandelt. Im übrigen ist die Musik fast durchweg koloristischer Natur; in der Form der „unendlichen Melodie" komponiert, mit slavischen Motiven durchsetzt und frei von modernen Exzentrizitäten, ermangelt sie immer-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hin der zwingenden gedanklichen Erfindung und eines ausgesprochenen einheitlichen Stils. So ergab sich nicht mehr als ein Aufführungs-Erfolg, zu dem die Ausführung des orchestralen Parts unter Emil Steinbachs Leitung den Hauptteil beisteuerte. — Im weiteren steht der Opern-Spielplan bislang auf erprobten Stützen: „Lohengrin", „Freischütz", „Rigoletto", „Undine", „Wildschütz", „Bajazzo", „Cavalleria" und — „Lustige Witwe". Die Personalveränderungen haben sich im wesentlichen als vorteilhaft erwiesen. Zu früher erprobten Kräften, wie Hedwig Materna, Karl Bara, sind u. a. Josefine Gerder, Fritz Rupp und Franz Schwarz getreten.

Edg. Classen

STOCKHOLM: Am 14. April ging die längst versprochene „Salome" als erste Novität der Saison endlich in Szene. Allen Unglückspropheten zum Trotz erfreute sich das Straußsche Werk auch hier eines durchschlagenden Erfolgs und erlebte in kurzer Zeit eine große Anzahl künstlerisch hervorragender und einträglicher Vorstellungen. Einer bezaubernd schönen Inszenierung, dem vorzüglichen Orchester, das seine schwierige Aufgabe unter Leitung Järnefelts glänzend bewältigte, vor allem aber der Heldin des Dramas verdanken wir dies überraschend glückliche Resultat. Frau Oscàr bot als singende, spielende und tanzende Prinzessin Vorzügliches. Im Gegensatz zu ihrer Landsmännin und Nebenbuhlerin Signe Rappe hebt sie die perverse Laszivität der Fürstentochter viel stärker hervor. Sven Nyblom gab ein durch Realistik packendes Bild des Herodes. Forsell in der Rolle des Propheten brillierte wie immer mit seinem schönen Bariton. — Vom letzten Teil des Spieljahrs gibt's wenig zu melden. Frieda Hempel aus Berlin gastierte, und eine erlesene Ballettruppe vom Kaiserlichen Marientheater zu Petersburg begeisterte durch ihre liebliche Kunst.

Ansgar Roth

STUTTGART: Mit hochgespannten Erwartungen gehen wir der Opern- und Konzertsaison entgegen. Es liegen künstlerische Ereignisse in der Luft, die einen lebhafteren Pulsschlag unseres Musiklebens hervorrufen werden. An die Spitze der Hofoper und der wichtigsten Konzertunternehmung ist Max Schillings getreten, und sein Name erweckt hier und in der ganzen musikalischen Welt schon an sich die lebhafteste Anteilnahme, die freilich für den Kenner der Abgrenzungen künstlerischer Betätigungsgebiete mit etwas Skepsis gemischt ist. Hervorragende Dirigenten und reproduzierende Künstler sind unter den Schaffenden erfahrungsgemäß seltene Ausnahmen. Wir stehen nun vor der Frage, ob Schillings recht daran tat, seine Kraft auf schöpferische und vermittelnde Tätigkeit zu verteilen und ob er zu den gedachten Ausnahmen gehört. Was er bis jetzt in der Oper geboten hat, bewies, daß er uns auch in der Wiedergabe ernster Kunst aus seiner, im Schaffen vertieften künstlerischen Erkenntnis heraus wertvolle Aufschlüsse über das innerste Wesen der Werke geben kann und daß er auch die Fähigkeit besitzt, diese Erkenntnis auf die Ausführenden zu übertragen. Er hat in der kurzen Zeit seines Hierseins „Holländer", „Walküre", „Lohengrin" und „Heilige Elisabeth" geboten; schon quantitativ für einen zum ersten Male in den Opernbetrieb eintretenden Dirigenten eine starke Arbeitsleistung. Neu und vielversprechend ist auch die Regie, die der, dem musikalischen Oberleiter künstlerisch und freundschaftlich vertraute Emil Gerhäuser übernommen hat, und auch die eigentliche Repertoireoper ist bei dem tatenlustig eintretenden jungen Kapellmeister Paul Drach, nach den bisherigen Leistungen zu urteilen, gut aufgehoben. Der bewährte Erich Band scheint zunächst in dieser neuen, tatenfrohen Umgebung etwas im Hintergrund zu stehen, aber er wird zweifellos wieder mehr zum Hervortreten veranlaßt werden, denn eine künstlerische Kraft, die so viel Bedeutendes hier schon geleistet hat, läßt man nicht feiern. Seine Leistungen in „Fidelio", „Freischütz" und „Fra Diavolo" zeigten wieder seine künstlerische Zuverlässigkeit.

Oscar Schröter

WIEN: Nach dem zu lautem Protest herausfordernden Unterfangen, die „Walküre" mit Kürzungen aufzuführen, die ein Unterbinden des dramatischen Geäders, ein Vernichten der Zusammenhänge und einen Verzicht auf einzelne musikalische Köstlichkeiten bedeuteten, hat Weingartner durch eine ungestrichene Aufführung des „Siegfried" ein stillschweigendes Bekenntnis seines Irrtums abgelegt. Besser, wenn es nicht so stillschweigend gewesen wäre; womit nicht das Verlangen nach tönenden Worten besserer Einsicht ausgesprochen sein soll, sondern das nach einer Tat der Selbstverleugnung: nach einer neuen, ungekürzten Darbietung der „Walküre", — statt, wie es jetzt geschieht, die Aufführung des Werkes, auf das doch keiner für längere Dauer verzichten will, einfach zu vermeiden und all jene, die sich nach der teuren Schöpfung sehnen, vor die bittere Wahl zu stellen, sie entweder verstümmelt oder gar nicht vorgeführt zu bekommen. Hoffentlich aber wird Weingartners Künstlerschaft seinen Eigensinn besiegen und er wird sein zweites Bekenntnis in dem Sinn ablegen, in dem er es jetzt mit dem „Siegfried" getan hat, den er mit Ernst und Würde, im Waldweben und in der Schlußszene etwas nüchtern, im ersten Akt aber mit wundervoller Frische dirigiert hat und — bei allem Klangzauber des Orchesters — mit schöner Unterordnung gegenüber der Singstimme, so daß Ton und Wort zu unvergleichlicher Deutlichkeit gelangten. Roller hat herrliche, nur manchmal durch die dem Sinn der Musik und des Dramas widersprechende und den mimischen Ausdruck verwischende Dunkelheit beeinträchtigte Bühnenbilder von höchstem Stimmungsreiz geschaffen: die Höhle Mimes mit den Kontrasten des leuchtenden Waldes und der hereinspielenden Lichter mit der beim Schwertschmieden machtvoll auflodernden Herdflamme; einen Wald von keuscher Unberührtheit, und die wunderbar erhabene mystische Felsentempellandschaft der Erdaszene. Leider ist auch der neue Drache unfreiwillig komisch, und wenn schon die Heiterkeit, die das Untier weckt, nicht zu vermeiden ist, so sollte sie durch Märchennaivität direkt herausgefordert werden. Wie denn das Ganze überhaupt viel zu pathetisch stilisiert ist, statt bis zum dritten Akt das Waldmärchen vom Knaben, der das Fürchten lernen soll, von furchtbaren Lindwürmern, boshaften Zwergen und dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von alledem in schwermutvoller Heiterkeit und Entsagung abgeschiedenen, von anderen Welten zur Götterdämmerung schreitenden Wanderer zu verkörpern, in seiner köstlichen, unberührten Frische und trotzig froher Kraft. Bis auf jenes allzu Heroische ist Erik Schmedes ein prachtvoll herber und ungestümer Siegfried voll unbändiger Knabenhaftigkeit: seine Wandlung zum Manne durch Brünnhilde freilich ist kaum angedeutet. Diese Brünnhilde ist die Mildenburg, von einer hoheitsvollen Reinheit sondergleichen und von allen Göttlichkeiten und Menschlichkeiten durchflutet. Weidemann ist, besonders im ersten Akt, ein wuchtig erhabener Wanderer; Breuer ein ausgezeichneter, nur vielleicht noch zu wenig dämonischer und manchmal zu grotesker Mime. Daneben ein unmöglicher Alberich (Herr Helvoirt-Pel) und eine matte Erda der Madame Cahier. Am schönsten das Orchester, manchmal freilich ein wenig trocken und schwunglos, im ganzen aber von bezwingendem Glanz und fleckenloser Reinheit. Und nicht wiederzuerkennen in der neuszenierten „Djamileh" — unter Herrn Reichenbergers derber Hand: so unvornehm im Klang, so undifferenziert und unrhythmisch, von den unglaublich vergriffenen Tempi gar nicht zu reden. Dafür eine szenisch nachlässige und gesanglich eindruckslose Vorstellung: das innige Frl. Kittel ist zu unpersönlich und reicht stimmlich in der hohen Lage nicht aus; Herr Senner — der beste David, den ich kenne — singt den Harun mit einem Gleichmut, einer schlimmen Tenorhaftigkeit und gesangstechnisch durchaus einwandvoll. Ein Ärgernis, das sich nicht wiederholen sollte. Wenig erfreulich auch trotz aller Pracht der Ausstattung die Aufführung des Strauß'schen „Aschenbrödel"-Ballets. Gerade die Verehrer des Strauß'schen Genies müßten hier opponieren: so roh instrumentiert, so dick verkleistert sind die offenbar sehr spärlichen Skizzen, die sich im Nachlaß des Meisters fanden. Man kann taktweise die Provenienz dieser Tanzweisen bestimmen; feststellen, wie hier ein Motiv von fremder Hand weitergeführt wird, dort ein echt Strauß'scher Einfall, der sicherlich andere Bestimmung hatte, notdürftig in das Mosaik kurzatmiger Pantomimenmusik gepreßt wird. Sicher aber ist nur der kleinste Teil dieser Musik von Strauß — und auch dieser niemals auf „Fledermaus"- oder „Zigeunerbaron"-Höhe —, und für den Rest dürften vielfach plumpere Hände verantwortlich sein, als Josef Bayer, der seinen Namen dafür hergegeben hat und dem man so flüchtige, dilettantische und im Orchestralen so unfeine Arbeit nicht gerne zutrauen möchte. Mahler hat, als wirklicher Straußverehrer, wohl gewußt, warum er das Werk ablehnte. Freilich ist ihm auch keine Ehrung zuteil geworden, wie die, mit der sein Nachfolger überrascht wurde: er hat niemals vom corps de ballet einen silbernen Taktstock bekommen. Geschieht ihm schon recht.

Richard Specht

ZÜRICH: Eine Neuinszenierung des „Freischütz" leitete die Spielzeit würdig ein. Liane Pricken (Agathe) und Bernardo Bernardi (Max), unser lyrischer Tenor, der große Fortschritte gemacht hat, sorgten für Stimmung, Regisseur Hans Rogorsch für Einheitlichkeit im Bühnenbild. Als Norma gefiel die neue dramatische Sängerin Emmy Schwabe. Ein außerordentlicher Erfolg war Charles Dalmorès' Gastspiel als Lohengrin.

Dr. Hermann Kesser

KONZERT

BERLIN: Am 12. Oktober hat Arthur Nikisch sein erstes Konzert in dieser Saison dirigiert. Der Abend begann mit der Leonoren-Ouvertüre No. 2 und schloß mit der A dur-Symphonie von Beethoven; dazwischen war das Variationenwerk von Brahms über das Haydnsche Thema gelegt worden. Wie Nikisch das Zeitmaß in der Beethovenschen Symphonie behandelte, darüber könnte man füglich andrer Meinung sein, aber anerkannt werden muß, daß er diesen Abend das Variationenwerk von Brahms mit besonderer Liebe ausgearbeitet und zu hinreißend schöner Geltung gebracht hat; geradezu faszinierend wirkte das Finale mit der glänzenden Klangsteigerung, in der das Grundthema triumphierend mit voller Wucht einherschreitet. Als Solistin war Julia Culp gewonnen, die die große Arie aus der „Ariadne" Monteverdi's und später eine Gruppe Lieder von Hugo Wolf mit Orchesterbegleitung vortrug. Daß der Wert der schönen Lieder durch die Orchesterbearbeitung der Klavierbegleitung gehoben wurde, muß entschieden bestritten werden. Der feine charakteristische Klaviersatz von Hugo Wolf war bedenklich vergröbert durch die Umarbeitung. Gesungen hat Julia Culp indessen herrlich, ihr Organ klang überaus großartig in dem altitalienischen Musikstück, das auch stark modern ausgemalt war durch den Bearbeiter; jedes einzelne der Wolfschen Lieder gestaltete die Sängerin zu einem Charakterbild von vollendeter Schönheit.

E. E. Taubert

Der schon mehrfach, zuletzt im vergangenen Winter, unternommene Versuch, hier ein zweites ständiges Konzertorchester von Rang ins Leben zu rufen, hat mit der Begründung des Blüthner-Orchesters seine Fortsetzung gefunden. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, scheint dieses Unternehmen, dem man, wie jedem ernsten Bemühen um qualitative Bereicherung des Berliner Musiktreibens, nur durchaus sympathisch gegenüberstehen kann, diesmal wirklich Aussicht auf Erfolg zu haben. Als Grundstock für die neue Körperschaft diente das Mozart-Orchester, das ja in den Panzner-Konzerten bereits Rühmliches geleistet hat; in den Bläsergruppen sind offenbar verschiedene Neubesetzungen vorgenommen worden, die der Gesamtwirkung sehr zum Vorteil gereichen. Am bedeutsamsten aber für die Entwickelung des Unternehmens ist jedenfalls die Wahl von Oskar Fried zum ständigen Dirigenten der 24 Symphoniekonzerte, die im Blüthnersaal an den Sonntagen dieses Winters unter Mitwirkung von Solisten stattfinden. Was Zusammenspiel, klangliche Ausgeglichenheit und besonders dynamische Abstufungen anbelangt, so blieben, wie dies ja ganz natürlich, manche Forderungen vorläufig noch unerfüllt, aber im großen Ganzen hinterließ dieser erste Abend einen überwiegend günstigen Eindruck und legte von neuem Zeugnis ab für die außerordentliche Dirigentenbegabung Oskar Frieds. Ebenso für den frischen Wagemut, gleich mit einem so an-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

spruchsvollen Programm zu beginnen: „Meistersinger"-Vorspiel, Brahms' Erste, Beethovens Klavierkonzert Es-dur und Strauß' „Don Juan". Weitaus am besten gelang das letzte Werk; bei Brahms schlug das noch etwas ungebändigt dahinstürmende Temperament des Dirigenten zuweilen über die Stränge. Waldemar Lütschg spielte den Klavierpart schlicht-korrekt, in allem Technischen musterhaft. Willy Renz

Ungemein dankbar müssen wir Frida Kwast-Hodapp für den Kammermusik-Novitäten-Abend sein, den sie uns im Verein mit dem hier noch unbekannten, durch Geschmack im Vortrag und schönen Ton ausgezeichneten Geiger Gustav Havemann und mit dem auch hier sehr geschätzten Violoncellisten Johannes Hegar bescherte. Sie begann mit Regers Klaviertrio in e-moll op. 102, das an Tonschönheit und Klangreiz alle früheren Kammermusikwerke dieses unermüdlich schaffenden Tonsetzers überragt und an Klarheit und Übersichtlichkeit im Aufbau seinem prächtigen Streichtrio op. 77 a gleichkommt. Ich sehe in diesem Klaviertrio, das uns im Druck zugegangen ist (Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig), einen entschiedenen Fortschritt im Schaffen Regers, da es gesunde, natürliche, nicht bloß auf dem Papier ausgeklügelte Musik enthält. Ungemein geistvoll und geistreich ist er darin in seiner Harmonik; der Anfang des Werkes wird später sicherlich in den Lehrbüchern als besonders eigenartig angeführt werden. Die Herbe und Leidenschaftlichkeit des sehr ausgesponnenen ersten Satzes, dessen Durchführungsteil die ganze kontrapunktische Kunst des Komponisten wieder einmal sehr deutlich erkennen läßt, hat unstreitig etwas Elementares an sich. Ganz eigenartige Klangeffekte bringt das gespensterhafte Scherzo, dessen Mittelsatz durch einen melodiös geradezu entzückenden Canon der beiden Streichinstrumente gebildet ist. Gedankenreich und großzügig ist das Largo, in dem der Harmoniker Reger zeitweise über den Melodiker triumphiert. Pikant ist das Hauptthema des Finale, das im übrigen schöne gesangreiche Stellen aufweist. Auch Dilettanten werden dieses Trio gern spielen und sehr bald sicherlich meiner Ansicht zuneigen, daß die nähere Beschäftigung mit ihm sich sehr lohnt. Nach diesem gewaltigen Werk mußte die andere Novität, die der Abend brachte, etwas abfallen. Es war dies das zweite Trio op. 14 des reichbegabten Schweizer Komponisten Volkmar Andreae (Verlag: Hug & Co., Leipzig), der lieber freundliche als ernste Tonbilder uns entrollt. Ein reicher Strom sonniger Melodik, die freilich nicht immer eigenen Ursprungs ist, durchzieht das klangschön geschriebene und in seinem ganzen Aufbau durchaus einfach gehaltene Werk. Man wird es gern von Zeit zu Zeit an sich vorrüberrauschen lassen, aber unser Inneres wird es kaum aufwühlen, wie unstreitig jenes Regersche Trio. Sehr flott ist das Scherzo Andreaes, das Finale interessiert durch schwungvollen Rhythmus, während der langsame Satz verhältnismäßig kühl läßt und der erste nicht viel mehr als ein sehr anmutiges Spielen mit Tönen bildet. — Vor einigen Jahren hat Karl Halir mit seinen Quartettgenossen Exner, Ad. Müller und Dechert sämtliche Quartette Beethovens an fünf Abenden vorgetragen. Dieses höchst verdienstvolle Unternehmen, für das es auch nicht an Publikum fehlt, wiederholt er jetzt; hoffentlich vergißt er diesmal nicht das F-dur-Quartett, das Beethoven nach seiner E-dur Klavier-Sonate op. 14 No. 1 selbst bearbeitet hat (vgl. „Die Musik" V, 4). Der erste Abend brachte das F-dur op. 18, das große Es-dur op. 127, dessen Variationen besonders gut gerieten, und das e-moll op. 59. — Die von Kammervirtuos Adalbert Gülzow, dem trefflichen Geiger, begründete Kammermusik-Vereinigung der Königl. Kapelle (W. Cavallery 2. Viol., M. Freund Bratsche, P. Treff Violoncell, G. Krüger Kontrabaß, E. Prill Flöte, Flemming Oboe, L. Kohl Klarinette, Gütter Fagott und Rembt Horn) hat jetzt in Robert Kahn einen ganz ausgezeichneten Pianisten gewonnen und wird in dieser Saison drei Konzerte veranstalten. Das erste brachte zwischen Beethovens Klavierquintett mit Bläsern und dem immer noch höchst wirkungsvollen Septett eine Aufführung des hier kaum schon öffentlich gespielten Trios von Carl Maria von Weber op. 63 für Klavier, Flöte und Violoncell, dem ich selbst in seinem gelungensten Satze (Schäfers Klage) bei weitem nicht solchen Wert beimessen kann wie Webers Klavierquartett op. 8. — Eine neue Trio-Vereinigung haben der Pianist Richard Kursch, der Geiger Felix Gutdeutsch und der sehr leistungsfähige Violoncellist Willy Deckert gebildet, tüchtige und gediegene Musiker, die u. a. Schumanns d-moll Trio und ein schwungvolles Trio op. 28 des Pianisten vortrugen. — Der bekannte Violoncellist Anton Hekking hat sich wieder mit dem Geiger Alfred Wittenberg vereinigt und als Ersatz für den ihm verlorenen Artur Schnabel jetzt Vianna da Motta als Klavierspieler gewonnen. Ich berichte nur diese Tatsache, da zum ersten Konzert dieser alten-neuen Trio-Vereinigung der „Musik" keine Karten zugegangen waren. — Viel Beifall, aber leider nicht den entsprechenden Besuch fand der erste populäre Kammermusik-Abend von Georg Schumann, Karl Halir und Hugo Dechert. Auf Dvořáks großartiges, ausgezeichnet wiedergegebenes f-moll Trio ließen die Künstler das A-dur Quartett von Brahms folgen, in dem Ad. Müller mit gewohnter Tonschönheit und wohlüberlegtem Vortrag die Bratsche spielte. — In dem Konzert des jungen Geigers William Morse Rummel, der noch sehr auf Veredelung seines Tons hinarbeiten muß, erregten seine Geigenvorträge weit weniger Interesse als die noch ungedruckte Sonate für Violine und Klavier seines Bruders Walter Morse Rummel, der den Klavierpart sehr gut vertrat. Selbständigkeit der Erfindung ist in dieser Sonate, in der namentlich Anklänge an Raff und Grieg begegnen, nur in bescheidenem Maße zu finden, allein ein gewisser großer Zug, der namentlich dem energievollen Finale nicht abzusprechen ist, und Gewandtheit im Satz lassen für die Zukunft des vorläufig noch in harmonischen Sonderbarkeiten und sonstigen musikalischen Exzessen schwelgenden jungen Komponisten Günstiges erhoffen; so schwülstig, wie das der Sonate unterlegte Programm, ist diese selbst freilich größtenteils. — Kammermusikwerke brachte auch Willy Burmester in seinem ersten populären Konzert: im Verein mit dem sehr beachtenswerten Pianisten Emeric Stefaniai

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

trug er die G-dur Sonate von Brahms, die D-dur Sonatine von Schubert und an Stelle des abgesetzten Tschaikowsky'schen Konzerts die D-dur Sonate von Beethoven vor. Sein weiteres Programm bestand in einer Reihe kleiner von ihm bearbeiteter Stücke, die er bekanntlich ganz besonders reizvoll vorträgt. — Florizel von Reuter, der mitunter etwas ungleiche Leistungen bietet, konnte sich schon, meist erfolgreich, an Wieniawski's fis-moll Konzert wagen, das er leider nur mit Klavierbegleitung spielte. Die mitwirkende Sängerin Elsa Karitch, die von Fritz Lindemann anschmiegend begleitet wurde, hat eine gutgebildete weiche Stimme, die feine lyrische Wirkungen erzielt. Die Gestaltungskraft des Vortrags läßt noch zu wünschen. — Der Meistergeiger Fritz Kreisler erfreute den großen Kreis seiner Verehrer wieder einmal durch den Vortrag des a-moll Konzerts von Viotti und des Mendelssohnschen unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters und verblüffte durch die spielende Überwindung der kolossalen Schwierigkeiten, die er in einem von ihm für Geige allein komponierten burlesken Scherzo niedergelegt hatte. — Vor seiner Abreise nach Amerika konzertierte Alexander Petschnikoff mit dem Philharmonischen Orchester unter Dr. Kunwald, das diskreter hätte begleiten können. Der Konzertgeber spielte zwischen dem von A. Kopfermann im Vorjahre nach einer Abschrift erstmalig herausgegebenen 7. Violin-Konzert von Mozart, dessen Solostimme, wie sie jetzt vorliegt, meiner Meinung nach zum mindesten überarbeitet sein muß, und dem ihm besonders gut liegenden Konzert von Tschaikowsky zwei noch ungedruckte „Skizzen aus dem Orient" von Hermann Zilcher (Gesang eines Muezzin und Tanz der Derwische), die mit höchst einfachen orchestralen Mitteln uns die eigentümliche Farbenpracht des Orients deutlich hervorzaubern und eine entschiedene Bereicherung der Literatur bedeuten; besonders der meist auf der G-Saite vorzutragende Gesang des Muezzin ist ein wertvolles und höchst dankbares Vortragsstück. Endlich spielte Petschnikoff noch mit vielem Geschmack und brillanter Technik die Bratsche in der bekannten Konzertante von Mozart, während seine Gattin nicht minder vortrefflich darin die Geige vertrat. — Das Philharmonische Orchester hat nach seiner Rückkehr von Scheveningen unter der Leitung seines ständigen Dirigenten Dr. Ernst Kunwald, der kein gewöhnlicher Taktschläger ist, an musikalischer Empfindung, Temperament und Energie sogar seinesgleichen sucht, seine Populären Konzerte wieder mit größtem Erfolg aufgenommen. Im Bestand des Orchesters sind wenige Veränderungen eingetreten; ein Gewinn scheint der neue erste Flötist zu sein; der neue erste Soloviolloncellist Beyer-Hané hat schon Ende April hier Proben seiner Tüchtigkeit abgelegt.

Wilh. Altmann

Anläßlich der Hauptversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland fanden einige große Chor-Konzerte in der „Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche" und der „Marienkirche" statt, die das hohe Streben und die durchschnittlich vorzüglichen Leistungen der Berliner Kirchenchöre im besten Lichte zeigten. Konnten schon die Einzelchöre bei der Vorfeier großen Genuß bereiten, so taten es in noch höherem Grade die vereinigten Chöre beim Festkonzert unter Leitung von Arthur Egidi. Der fein abgetönte Vortrag und die gute, durchdachte Berechnung der Wirkung verdienen vollste Anerkennung. Auch die Organisten Walter Fischer und Bernhard Irrgang zeichneten sich durch Wiedergabe schwieriger Kompositionen aus, wenn auch die Stimmführung in der Bachschen Passacaglia etwas klarer hätte sein können. Doch vielleicht lag das an der Akustik. — Der Baritonist Theodor Hess van der Wyk besitzt eine ausgiebige, aber ein wenig rauhe Stimme. Er ist ein tüchtiger Sänger, obgleich er einer Mozartschen Arie nicht ganz gerecht wurde. Das war zuviel Oratorienstil, auch das Rezitativ wurde nicht parlandomäßig gesungen. Lieder lagen ihm besser. Der mitwirkende Violinist Robert Reitz zeigte sehr flüssige Technik im fis-moll Konzert von Ernst; der Ton ist nicht übel, wirkliches Talent konnte ich jedoch nicht feststellen. — Ähnlich muß ich über die Pianistin Lois Adler urteilen, deren großer Fleiß lobend hervorzuheben ist. Das Spiel ist zu mechanisch; Bachs italienisches Konzert klang durchaus etüdenhaft. Überaus starke Nervosität schien die Technik und das Gedächtnis der Dame ungünstig zu beeinflussen. — Hingegen scheint es, daß die Sängerin Marie Luise Nößler-Betke das Konzertpodium erobern wird. Die klangvolle Stimme von ausgesprochenem Alt-Charakter, gute Schule und Intelligenz dürften ihr zu Erfolgen verhelfen. Aber Geschmacklosigkeiten bei Vorhaltsnoten und im Tempo, wie z. B. in der Gluckschen Arie, sind abzustreifen. — Die Koloratur-Sopranistin Jenny Dufau bringt viel Talent für heitere Gesänge mit, während es ihr für sentimentale doch an dem richtigen Ausdruck fehlt. Dem „Erlkönig" von Loewe wurde sie nach keiner Richtung gerecht, Lieder von Wolf sang sie reizend. — Der Baritonist Gustav Franz wird durch glänzende Höhe wirksam unterstützt. Sein Vortrag ist verständig, aber nicht besonders eindringlich. Das interessante Programm war sehr modern gehalten und begann mit einigen herrlichen Liedern von Grieg, denen sehr schöne von Sinding folgten, des weiteren solche von R. Wintzer, W. Rabl, L. Blech, R. Kursch, H. Sommer und G. Henschel. — Einen Brahms-Abend veranstaltete Elisabeth Becker, an dem sie nur die beiden Konzerte op. 15 und op. 83 unter Leitung von Gustav Hollaender zu Gehör brachte. Die noch junge Pianistin spielte temperamentvoll, ohne ihre Ruhe dabei zu verlieren. Sie hat eine leichtflüssige Technik und gesunden Anschlag. Erfreulich war die klare Disposition des Vortrages. — Einen guten Erfolg ersang sich Henrik Bolin mit seinen Liedervorträgen zur Laute, den er aber mehr seinem hübschen Bariton als seinem Lautenspiel verdankt. — Sophie Arnheim bewältigte ein umfangreiches Programm, das aus Bach, Beethoven, Schumann und Chopin bestand. Sie spielt Klavier mehr elegant und graziös als groß. Dabei phrasiert sie mit Geschmack.

Arthur Laser

Als ein außergewöhnlich begabter Pianist gab sich Egon Petri in seinem ersten Konzert

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu erkennen. Er spielte mit dem Philharmonischen Orchester, das Ferruccio Busoni (der Lehrer des Pianisten) leitete. Den größten Eindruck rief bei mir das technische Können des noch jungen Spielers hervor. Hier ist alles bereits im Zustande höchster Reife, und Petri zeigt sich als Techniker sonder Fehl und Tadel. Über seine Eigenschaften als nachschaffender Musiker wage ich mich nur mit Vorbehalt zu äußern. Das Mozartsche Konzert in d-moll wurde schlicht und natürlich gespielt, höchstens störte eine Neigung zu unruhiger Temponahme. Es kam vor, daß der Pianist seine Einsätze in schnellerem Tempo brachte, als das begleitende Orchester einhielt. Für das zweite Werk, ein Konzert von Busoni op. 39, fehlt mir jedes Verständnis, daher kann ich auch den Vortrag dieser Musik nicht beurteilen. Sicher aber ist Petri, so viel zeigte schon sein erstes Auftreten, bereits einer unserer ersten Pianisten. — Auf gleicher technischer Höhe steht Rudolph Ganz. Er spielt noch brillanter, blendender, effektvoller als jener. Neben höchsten Bravour- und Kraftleistungen kann man an seinem Spiel die eleganteste Ausführung alles Kleinwerkes bewundern. Wenn das Brahmssche d-moll Konzert nicht ernst und schwer genug erklang, so kann man vielleicht vermuten, daß dem Talente des Künstlers hier Grenzen gesteckt sind. Doch das bleibt zunächst eine Vermutung, die vielleicht durch spätere Leistungen nicht bestätigt wird. — Der älteren Generation gehört bereits Alberto Jonás an, ein ausgereifter Künstler von immensem technischen Können und feinen musikalischen Vortragsgaben, die selbst bei Beethovens op. 111 nur teilweise versagen. Es handelt sich hier um den Variationensatz dieser Sonate, in dem der Künstler den Zusammenhang des Themas mit einigen kleinen Umformungen nicht mehr herzustellen wußte. — Carl Salewski ist ein solider Spieler, der über eine respektable Technik verfügt. Seinem Vortrage haftet allerdings etwas Nüchternes an. Getragene Partieen verschleppt er gern und verweichlicht ihre Physiognomie durch gehäufte rubati und Nachklappen.

Hermann Wetzel

Kurt Lietzmann verfügt über einen sehr hübsch ansprechenden lyrischen Tenor (nicht Bariton!), dem bei genügendem Studium eine gute Theaterkarriere beschieden sein könnte. Dramatische Lieder und besonders Johann Sebastian Bach sind jedoch zum mindesten vorläufig außerhalb seiner Grenzen. — Arthur van Eweyk ist von der Natur ungemein gütig bedacht: ein sehr schönes und sehr großes Organ, das jedoch durch einen hervorragenden Tonbildner zu noch größerer Vollkommenheit gebracht werden könnte, musikalische Intelligenz und gute Vortragsbegabung. — Elyda Russel bietet wenig Erfreuliches. Ihrem Vortrag haftet keine besondere Note an, und auch stimmlich führt sie nicht viel mehr als Trümmer ins Feld. — Auch das Auftreten von George Meader hätte getrost unterbleiben dürfen. Sein Vortrag ist ja nicht schlecht, wenn auch unpersönlich, aber seine Tonbildung ist so unentwickelt und sein Bestreben, durch Näseln den Ton aus dem Hals zu schaffen, so fruchtlos, daß der Sänger für die Öffentlichkeit in keiner Weise als ausreichend zu bezeichnen ist. — Unter einem ganz anderen Stern stand der Liederabend von Franz Steiner. Die Tontechnik ist bei ihm so ideal schön, daß man wohl sagen darf: endlich mal eine Hoffnung im Konzertsaal. Da er auch musikalisch, temperamentvoll und intelligent ist, wird er die kleinen Schlacken, die ihm anhaften, wie seine Manier, den Atem gelegentlich sehr hörbar einzuziehen oder das teilweise Dehnen der Phrasen bald abstreifen können. Aber tonlich hat er heute schon im Konzertsaal nicht seinesgleichen. Die Frage ist nur, ob der rauhe Norden solche Blumen im Konzertsaal halten kann, oder ob der junge Sänger nicht vorziehen wird, der Oper treu zu bleiben, wo solche Qualitäten aus zwingenden Gründen ganz anders eingeschätzt werden.

Richard Hähn

Jan Sol aus Amsterdam hat kein übles Material (Bariton); dieses aber kommt nur im Forte zur Geltung, im Piano hingegen ist sein Singen nichts weniger als erfreulich, und schon darum — sein Vortrag ist zumeist hausbacken — war Schumanns „Dichterliebe" das Ungeeignetste, was er wählen konnte. — Käte Neugebauer-Ravoth hinterließ als Liedersängerin, die über einen schön ausgeglichenen Mezzosopran und einen sehr gefälligen Vortrag verfügt, einen guten Eindruck. — Beilda Pepper-Schörling (kleiner Mezzosopran) kommt alles gequält heraus, namentlich ist es bei den höheren Tönen der Fall. Lieder wie „Von ewiger Liebe" (Brahms) liegen ihrer Natur nicht. Was ihre Ausbildung betrifft, hat die Kunst getan, was möglich war. — Hermann Weißenborn steht ein sonorer, sympathischer Bariton zu Gebote; besonders die Tiefe ist von prächtigem Wohllaut. Seine Auffassung zeugt von feiner Kultur und Intelligenz, namentlich wuchtige Akzente gelingen ihm. Nur die Aussprache könnte deutlicher sein. Er sang auch zum ersten Male ein Manuskriptlied „An die Sonne" von C. Schmalstich. Es ist zu wenig aufrichtiger Jubel in diesem Hymnus und zu viel naive Kleinmalerei; der Eindruck ist daher konventionell und matt. — Otto Weinreich weist als Pianist trotz seiner soliden Technik und seines sehr exakten Spiels keine hervorragenden Qualitäten auf. Er möchte Eigenes bieten, aber es gelingt ihm nicht; Empfindsames (so das Andantino aus der A-dur-Sonate von Schubert) bringt er viel überzeugender heraus als Ernstes und Kompliziertes. Sehr störend ist auch sein harter Anschlag; es ist so, als ob er alles mit fixierten Fingern spielte. Weitaus am meisten bot er in der Wiedergabe von Brahms. Ihn unterstützte die Liedersängerin Margarete Knüpfer. Wie ich schon im Vorjahre bemerkte, liegen ihr ganz besonders Lieder gefälligen Genres, wobei ein reizvolles Mienenspiel ihr nicht wenig zu statten kommt. — Otto Süsse ist ein gutgeschulter Sänger, nur ist sein Baß-Bariton weder ausgiebig, noch klangschön. Sein Vortrag zeugt von Verständnis für den lyrischen Gehalt der Gesänge, doch fehlt ihm die Wärme. Er sang u. a. vier Lieder mit Harfenbegleitung von G. Bumcke. Das war eine sehr erfreuliche Abwechslung; die Lieder selbst sind, abgesehen von einigen banalen Wendungen, sehr empfehlenswert. Emmy Schaum-Frankfurt a. M., eine sehr intelligente,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

routinierte Altistin wirkte mit. Ihr gediegenes Können erweckte volle Sympathie.

Arno Nadel

DRESDEN: Das Jubelfest des fünfzigjährigen Bestehens ihrer Symphoniekonzerte konnte zu Beginn der gegenwärtigen Saison die Königliche Kapelle begehen. Schon Carl Maria v. Weber hatte i. J. 1821 als sächsischer Hofkapellmeister den Versuch gemacht, ständige Musikaufführungen zu begründen, aber damit keinen Erfolg erzielt. Glücklicher war Richard Wagner, der in den Jahren 1848/49 nicht weniger als acht Konzerte mit der Hofkapelle veranstaltete und dabei sogar der „Neunten" Beethovens zu jener denkwürdigen Aufführung mit seinen bekannten, auf Goethes „Faust" bezugnehmenden Erläuterungen verhalf. Aber nach Wagners Flucht im Revolutionsjahre fehlte der leitende Geist, und erst i. J. 1858 traten die Hofkapellmeister Reißiger und Krebs sowie der Konzertmeister Schubert mit dem Plane von sechs ständigen Konzerten hervor, die sich auch rasch in der Gunst des Publikums festsetzten und bis heute ihre Eigenart gewahrt haben. Denn nachdem i. J. 1896 die Hoftheaterleitung eine Konzertserie B mit Heranziehung namhafter Solisten begründet hatte, hielten die Kapellvorstände doch daran fest, für die alten Kapellkonzerte (jetzt Serie A) grundsätzlich auf jeden solistischen Schmuck zu verzichten. Wenn früher die A-Konzerte in ihren Programmen als sehr konservativ gelten mußten, so ist seit etwa zehn Jahren insofern ein Wandel eingetreten, als neben der Pflege der alten Meister auch den Modernen ihr Recht wird. Das Jubiläumsprogramm war genau dasselbe wie beim ersten Konzert vor fünfzig Jahren: Ouvertüre zu „Anakreon" von Cherubini, Joseph Haydns prächtige und in Harmonik und motivischer Arbeit noch heute fast modern anmutende Symphonie B-dur, Webers „Euryanthe"-Ouvertüre und Beethovens Symphonie c-moll. In die Leitung des Abends teilten sich die Herren Hagen und v. Schuch. Die Königliche Kapelle war Gegenstand herzlicher Kundgebungen. — Der Berliner Lehrergesangverein stellte sich in einem Konzert unserem musikliebenden Publikum als ein Männerchor von prachtvollen Mitteln und achtunggebietendem Können vor. Die Vortragsordnung legte wohl zu viel Gewicht auf ruhige und zarte Wirkungen, wie denn der Liedermeister Felix Schmidt sich mehr als vorzüglicher Gesangspädagog wie als feuriger Dirigent gab. Die Solistin des Abends, Paula Stebel, ist eine Pianistin von beachtlicher Technik, aber ohne persönliche Eigenart in Anschlag und Auffassung. — Eine Klavierspielerin von ebensoviel Temperament wie technischer Reife ist Else Gipser, die einen eigenen Klavierabend mit großem Erfolge gab. — Egon Petri, der in seinem eigenen Konzert an vier Beethovenschen Klaviersonaten sein ernstes Wollen erprobte, ist in der Beherrschung aller technischen Einzelheiten sicherlich ein fertiger Künstler und weiß auch durch selbständige Auffassung zu interessieren. Aber seinem Anschlag fehlt die blühende Schönheit, seinem ganzen Spiel Poesie und Phantasie, es herrscht der Verstand darin dermaßen vor, daß man nicht ergriffen und fortgerissen wird. — Lotte Kreisler erbrachte an ihrem Liederabend den Beweis, daß sie gesangstechnisch fortgeschritten und auch zu einer Verinnerlichung gelangt ist, wodurch sie einen sehr befriedigenden Gesamteindruck erzielte.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Mit dem Eintritt in die neue Saison hatte die Museumsgesellschaft, der stärkste und wichtigste Faktor im Musikleben unserer Mainstadt, auf ein hundertjähriges Bestehen zurückzublicken. Das Institut entwickelte sich aus einer sog. „Akademie" heraus, die von drei geistig regen und kunstempfänglichen Freunden, den Frankfurter Bürgern Legationsrat Vogt und Stadtbaumeister Heß und dem Fuldaer Oberbaurat Coudray ins Leben gerufen und vom Fürstprimas des Rheinbundes Karl v. Dalberg protegiert, in vier „Klassen" gelehrten, literarischen und künstlerischen Bestrebungen dienen sollte. Wie die von Iwan Knorr verfaßte Festschrift zum Zentenarjubiläum eingehend dartut, führte diese Vielseitigkeit in den anfänglichen Versammlungen der sehr exklusiven Gesellschaft zu ganz abenteuerlichen Programmen, in denen künstlerische und dilettantische Produktionen, Vorträge von Dichtungen und musikalischen Kompositionen mit „Kunstbeschauungen", d. h. Bilder- und Bücherbetrachtungen bunt vermischt waren. Mit den Jahren aber klärte sich der Most, die musikalischen Bestrebungen gewannen die Oberhand und schufen am Ende ein ausschließliches Konzertunternehmen, das sich unter der Leitung von Karl Müller (1860 bis 1891) zum Rang der Leipziger Gewandhauskonzerte hob und durch Gustav Kogels Dirigentenstab (bis 1903) zur Höhe moderner Kunstanschauung gefördert wurde. Seit langen Jahren haben das Museumsorchester und die eigene, leider nun aufgelöste Kammermusikvereinigung des Instituts als Muster gegolten und manche wertvolle Neuheit eingeführt, öfter auch unter persönlicher Beteiligung der Komponisten, wie Brahms und Richard Strauß. Die künstlerische Leitung, nach Kogel drei Jahre von Siegmund v. Hausegger besorgt, ruht seit dem Vorjahr in Willem Mengelbergs Hand, die nun auch über dem Beethoven-Programm waltete, das den Jubiläumskonzertabend ausfüllte. Große Leonoren-Ouvertüre, Es-dur Konzert, gespielt von Eugen d'Albert, der dem Feste zu Ehren sich ausnahmsweise in dieser Saison als nachschaffender Künstler vernehmen ließ, endlich die Neunte Symphonie mit ihrem zu dem feierlichen Anlaß so gut stimmenden Schlußjubel, dessen Nachhall später in Bankettreden und Becherklang bis zum nächsten Morgen fortgetragen ward. Die Chöre des Schlußsatzes und das Vokalquartett (die Herren E. Pinks und de la Cruz-Frölich und die Damen Noordewier-Reddingius und de Haan) zeigten bei Wiederholung der Symphonie im folgenden Sonntagskonzert wohl noch bessere Haltung; diesmal wurde ihr ein französisches Programm vorausgeschickt, bestehend aus Berlioz (Ouvertüre „Römischer Karneval"), Saint-Saëns (Klavierkonzert g-moll) und César Franck (ein Satz der symphonischen Dichtung „Psyche", sowie symphonische Variationen für Klavier und Orchester), wobei Germaine Arnaud den Flügel — man darf das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tragen zu hören. Elga Waldorf-Lutze hat an einem eigenen Liederabend trotz geringer Ausgeglichenheit ihres etwas strapazierten und nur in der Höhe leuchtkräftigen Sopranes mit einer gewissen persönlichen Ausdrucksenergie ihrer aussprachedeutlichen und mimisch-belebten Vorträge einiges Interesse wachrufen können. — In der Thomaskirche hat der Meisterorganist Karl Straube mit seinen dieswinterlichen vier Orgelkonzerten begonnen und sich gleich am ersten Abend, da er mit wunderbar sieghafter Technik, moderner Durchgeistigung und reizvollster Registrierung vier Präludien und Fugen und die c-moll Passacaglia von J. S. Bach zum Vortrag brachte, begeisterungsvollen Dank einer ansehnlichen Kunstgemeinde erspielt.

Arthur Smolian

LUZERN: Die Concerts modernes des Kursaals haben während der Sommersaison 1908 das internationale Publikum in hohem Grade interessiert. Als Solisten beteiligten sich die Sängerinnen Eve Simony vom Brüsseler Monnaie-Theater, Jeanne Raunay aus Paris, Hedwig Francillo-Kaufmann von der Wiener Hofoper, die „Freia" des ersten diesjährigen „Ring"-Zyklus in Bayreuth, Lilly Hafgren-Waag aus Stockholm, Lola Artôt de Padilla, die Violoncellistin Elsa Ruegger, die ungarische Geigerin Stefi Geyer, die polnische Violinistin Ira Novi, die Pianistin Anny Eisele aus Leipzig. Das 60 Musiker, größtenteils Mitglieder des Orchesters der Mailänder Scala, zählende Kursaalorchester brachte unter A. Fumagalli's Direktion u. a. zur Aufführung: die Ouvertüren zu „Rienzi", „Tannhäuser", „Lohengrin", „König Enzio", das „Erresinola"-Intermezzo und „Sérénade bizarre" von Louis Lombard (unter Leitung des Komponisten), Humperdinck's „Hänsel- und Gretel"-Vorspiel, Intermezzo „Nella Foresta Nera" aus der Oper „Germania" von Alberto Franchetti, „Roi d'Is"-Ouvertüre von Edouard Lalo, die Konzerteinrichtungen von Wagners „Feuerzauber" und „Walkürenritt", sowie Richard Strauß' „Tanz der Salome", Weingartners Bearbeitung der Weberschen „Aufforderung zum Tanz", die stimmungstiefe symphonische Dichtung „Der Schiffbrüchige" von Peter Faßbaender (Erstaufführung), Prélude und Fileuse aus der Orchestersuite des Pariser Konservatoriumsdirektors Gabriel Fauré (unter Leitung des Komponisten).

A. Schmid

MAINZ: Unsere Konzertsaison wurde in diesem Jahre früher begonnen, da man die hier tagende „Association Littéraire et Artistique Internationale" mit einer besonderen Veranstaltung ehren wollte. Das Festkonzert bildete einen verheißungsvollen Auftakt. Die drei zur Mitwirkung entbotenen Solisten lösten ihre Aufgaben vortrefflich. Angèle Vidron (Köln) sang mit bedeutender Kehlfertigkeit die berühmte Bravour-Arie aus der „Entführung", Felix Senius (Berlin) mit reichlich sentimentalem Einschlag die Lensky-Arie aus „Eugen Onégin" und Karl Braun (Wiesbaden) mit prächtiger Stimmentfaltung Sachsens Anrede. Die Euryanthe-Ouvertüre, schwungvoll von der städtischen Kapelle gespielt, und der „Herbst" aus Haydns „Jahreszeiten" figurierten ferner auf dem Programm, um dessen gelungene Durchführung sich die Mainzer Liedertafel und Kapellmeister Naumann verdient gemacht haben. — Das erste Symphoniekonzert unter Emil Steinbachs Leitung brachte die Eroica in künstlerischster Durcharbeitung, als Novität „L'après-midi d'un Faune" von Debussy, die ohne Erfolg blieb, und die Oberon-Ouvertüre. Elena Gerhardt, die Solistin, wurde für ihre ausgezeichneten Liedergaben von Wagner, Brahms, Hugo Wolf und Bungert stürmisch akklamiert.

Edg. Classen

REVAL: Einer der ersten, die im September 1907 unser Konzertpodium betraten, war Alfred Reisenauer. Er begeisterte wie immer — und wenige Tage nach seinem Konzert traf die erschütternde Trauerkunde von seinem Ableben hier ein. Reisenauer wird in Reval in Zukunft ganz besonders schmerzlich vermißt werden. — In ihrem bald auf das Auftreten Reisenauers folgenden Konzert ehrten die Böhmen das Andenken des großen Toten, indem sie vor ihrem eigentlichen Programm die Trauermusik aus Tschaikowsky's es-moll Quartett spielten. In dieser Nummer, wie in den programmäßigen Streichquartetten von Mozart, Beethoven und Schumann leisteten die Böhmen in gewohnter Weise Hervorragendes. Reihen wir hier gleich die beiden Liederabende Ludwig Wüllners an, so sind die Hauptergebnisse der musikalischen Saison fixiert. — Nächstdem seien Helene Staegemann als ganz hervorragend sympathische Sängerin von stimmlich wie vortraglich gleich großer Kunst, die Technik und Temperament in faszinierender Weise vereinigende Geigerin Carlotta Stubenrauch und die sympathische Sopranistin Eva Lissmann genannt. Entzückendes an Stilkunst boten wieder die „anciens instruments" aus Paris — nicht zu häufig genossen. Von baltischen Künstlern verdient der Baritonist Smolian mit seinem warm timbrierten Organ und seiner impulsiven Vortragsweise zuerst genannt zu werden. Auch die Geigerin Edith Waldhauer erfreute, obgleich nicht in demselben Maße wie bei ihrem ersten Auftreten. Der englische Baritonist Pitt-Chatham ist im Liedergesang noch Anfänger, verspricht aber viel für die Zukunft. Das Klavier war nicht allzureich vertreten: Oskar Springfeld ist ein durch und durch musikalischer, technisch gründlich durchgebildeter und geschmackvoller Musiker. Die jetzt als Lehrerin am Odeon zu Athen wirkende Sigrid Hoerschelmann bekundete dieselben Eigenschaften. Der Wiener Sänger Steger brachte einen recht gut erhaltenen Bariton mit, erwies sich jedoch in Programm und Vortrag als vieux jeu. Fast hätten wir Bronislaw Huberman vergessen. Gegen seine im höchsten Grade virtuose Technik läßt sich natürlich nichts sagen. In seiner musikalischen Eigenart fand er im allgemeinen beim slawischen Publikum mehr unbedingte Begeisterung als beim deutschen. Für das humoristische Genre sorgten Lamborg und Sven Scholander in bekannter wirkungsvollster Weise. — Als minimalen Ersatz für Symphoniekonzerte, die uns diesmal auch im sonst als Orchestermusikmonat erscheinenden Mai fehlten, veranstaltete Kapellmeister Kirschfeld ein Konzert unter Mithilfe auswärtiger Orchesterkräfte, das uns in unter diesen Umständen bemerkenswert gelungener Ausführung unter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

anderem Dvořák's Symphonie „Aus der neuen Welt" und Beethovens G-dur Klavierkonzert (von Else Hoffmann feinsinnig gespielt) brachte. Von den Vereinsaufführungen erwähnen wir: Bachs Weihnachtsoratorium, durch den Jäkelschen Gesangverein unter Kirschfeld und Mozarts c-moll Messe, durch den Nikolai-Gesangverein unter Türnpuu dargeboten. — Kammermusikaufführungen veranstaltete neben dem Kammermusikverein, der einen Griegabend gab und als Neuheiten unter anderem Weingartners Serenade für Streichorchester und eine Cellosonate von Rachmaninow herausbrachte, auch das Lehrpersonal der hiesigen Musikschule. Otto Greiffenhagen

STUTTGART: Im Konzertsaal herrscht noch ziemlich Ruhe. Es ist aber aus den sich überstürzenden Voranzeigen zu ersehen, daß es die Ruhe vor dem Sturme ist. Außer einem Kammermusik-Abend, in dem der wieder zurückgekehrte Carl Wendling im Verein mit Max Pauer, Presuhn und Seitz Beethoven op. 97, Brahms op. 60 und die beifällig aufgenommene Trio-Caprice op. 39 von Paul Juon vorführte, lag noch nichts von allgemeinerem Interesse vor. Oscar Schröter

WIESBADEN: Hier fand in der Woche vom 4. bis 10. Oktober das von der Kur-Direktion arrangierte „Richard Strauß-Musikfest" statt. Vier Konzerte; nur Straußsche Werke, und der Komponist hatte die persönliche Leitung übernommen. Der erste Abend, bei noch etwas schwach besuchtem Hause, brachte das offenbar noch auf Wagnerschen Spuren wandelnde „Guntram-Vorspiel", den einer heiter-anregsamen Wirkung stets sichern „Till Eulenspiegel" und das „Heldenleben" — alle drei in klangprächtiger Ausführung, von Strauß in großem fortreißenden Zug dirigiert. Sehr genußreich war der zweite Abend, ausschließlich mit Werken aus Strauß' erster Schaffensperiode: das Klavierquartett, die Violin- und die Cello-Sonate — lauter vornehm gehaltene, noch fast ganz von romantischem Geist erfüllte Werke. Wunderschön spielte Strauß selbst die Klavierpartieen: ist doch sein Anschlag in Poesie getaucht; die Anmut und Milde selbst! Halir mit seinem Quartett und unser Wiesbadener Cello-Virtuos Brückner zeigten sich als echte gottbegnadete Kammermusiker. Der dritte Abend brachte wieder Orchestergaben: die Tondichtung „Don Quixote" und die „Sinfonia Domestica" — also ziemlich tumultuarische Werke; dazu die Klavier-„Burleske", die Elly Ney, als glänzende Virtuosin, mit leidenschaftlichem Feuer spielte. An all diesen drei Abenden sang außerdem Frau Strauß-de Ahna Lieder ihres Gatten: ihren Vortrag fanden wir reichlich manieriert. Der letzte Abend trug in der Tat ein fast musikfestliches Gepräge: ein ausverkauftes Haus; das Kur-Orchester auf etwa 120 Mann verstärkt; ein Chor von über 300 Singenden (Mitglieder aller möglichen hiesigen Vereine). Zunächst bekamen wir den schwungvollen „Don Juan" zu hören, und danach die Schlußszenen: das Duett, die Anrede Kunrads und den Feuerzauber aus der Oper „Feuersnot" — eine Musik, die sich auch im Konzertsaal als höchst malerisch und von dramatischer Leuchtkraft erwies. Sie blieb nicht ohne Eindruck, obschon der Baritonist d'Arnalle seiner anspruchsvollen Aufgabe nicht ganz gewachsen war; glücklicher schnitt Frau Hafgren ab, deren kerniger Sopran und zielsichere Deklamation für sich einnahmen. Nächst der schon bekannten „Taillefer"-Ballade (Hensel sang die Tenorpartie) weckte dann der „Bardengesang" für Männerchor und Orchester als eine der neuesten und noch seltener gehörten Straußschen Kompositionen das meiste Interesse. Das durch den enormen Aufwand an äußeren Mitteln tollkühn zu nennende Werk wächst in seinem Aufbau zu kolossalen klanglichen Steigerungen an und versetzt den Hörer in die ungeheuerste Spannung; es sind drei vierstimmige Chöre gegen- und miteinander geführt, davon allerdings die Mittelstimmen in dem Prasseln und Krachen, Dröhnen und Donnern des Orchesters, das das Kampfgewühl mit förmlich greifbarer Deutlichkeit malt, ziemlich verloren gehen; nur einzelne weichere Partieen erscheinen mehr aus der Idee des eigentlichen Männerchorstils emporgewachsen. Daß sich in der Erfindung übrigens die großartigen Züge der Straußschen Kunst wiederum glänzend offenbaren, wurde mit Freuden bemerkt. Der Komponist wurde an allen Konzertabenden enthusiastisch gefeiert. Vieles hat er uns hören lassen und zugleich viel —: das ist nur die Kunst Weniger; ist die Kunst des Genies. Und so salutiert die Kritik, der Lessingschen Mahnung eingedenk, mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd vor dem Meister. — Während des Musikfestes hielt Musikdirektor H. G. Gerhard an den Vormittagen jedes Konzertabends Vorträge über die zu Gehör kommenden Werke mit erklärenden Analysen am Klavier. Ein besonders voraufgeschickter Vortrag verbreitete sich über „Richard Strauß und die neue Kunst." Die von Geist und Wissen zeugenden Ausführungen des Redners fanden allgemeinen Beifall.

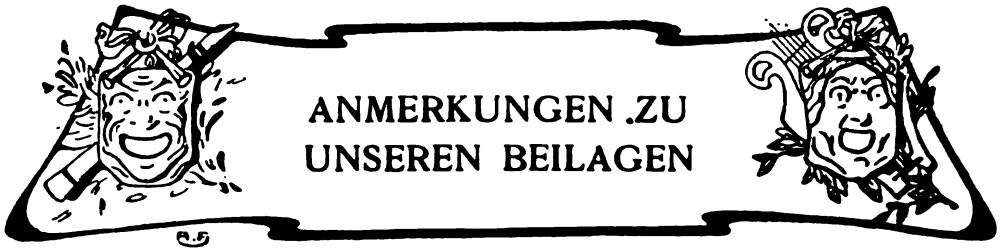
Otto Dorn

ZÜRICH: Der herbstliche Musikbetrieb reichte schon in die letzten Sommertage herein. Wir hatten keinen Mangel an musikalischer Unterhaltung. Ein badischer, in Zürich lebender Komponist, Oskar Ulmer, brachte kürzlich talentvolle Lieder- und Klavierkompositionen. Die Zürcher Pianistin Anna Roner ehrte das Andenken ihres Lehrers durch einen trefflichen Anton Urspruch-Abend, bei dem das Frankfurter Damenquartett (Ruth Waldauer, Henriette Schneider, Fanny Urspruch und Klara Lion) mitwirkte. — Das erste Abonnementskonzert leitete mit alter Beweglichkeit und Heiterkeit — man spielte Beethovens „Zweite" und das Meistersinger-Vorspiel — Dr. Friedrich Hegar. — Eine fatale Überraschung war eine Erklärung der Konzertdirektion der „Neuen Tonhalle-Gesellschaft": Das Publikum hat sich an den allzu reich mit Orchesterwerken beladenen (einheitlichen!) Konzertprogrammen geärgert, insbesondere verlangt es mehr Solisten mit Klavierbegleitung und Wiedereinführung der Zugaben. Dem müsse man künftig Rechnung tragen. (So?)

Dr. Hermann Kesser

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dank dem Entgegenkommen von Edgar Tinel und Ermanno Wolf-Ferrari sind wir in der Lage, auch das vorliegende Heft durch eine stattliche Reihe von Bilderbeigaben zu schmücken, die zum überwiegenden Teil hier ihre erste Veröffentlichung erfahren. Beiden Künstlern sei dafür auch an dieser Stelle unser Dank ausgesprochen. Wir beginnen mit der wundervollen Büste Edgar Tinel's von Arsène Matton. Die photographische Aufnahme, die uns zur Vorlage diente, ist die erste, die von der Büste überhaupt gemacht wurde: sie wurde hergestellt, als das Kunstwerk das Bildhaueratelier seines Schöpfers noch nicht verlassen hatte. Die im Jahre 1907 geschaffene Büste ist, wie uns versichert wird, von einer „geradezu erstaunlichen moralischen und physischen" Portätähnlichkeit. Auf dem nächsten Blatt befinden sich zwei Porträts des belgischen Meisters, aus den Jahren 1903 und 1905. Vom Jahre 1866 stammt das folgende Bild: der zwölfjährige Tinel mit seinem Vater. Selbstverständlich haben wir dem Wunsch des Künstlers Rechnung getragen, der uns ans Herz legte, das seltene Bild zu veröffentlichen „sans séparer l'un d'avec l'autre, à raison de l'admiration passionnée que l'enfant professait à l'égard de son père et qu'aujourd'hui, devenu homme et ayant des cheveux gris, il professe encore". Als Probe von Tinel's Notenschrift bringen wir den Brautgesang aus der dramatischen Legende „Katharina" in Faksimile.

Das erste Porträt von Ermanno Wolf-Ferrari stammt aus neuerer Zeit, aus dem Jahre 1906. Ihm schließen sich zwei seltene Bilder aus jüngeren Jahren an: das eine vom Juli 1895, aus der Münchener Studienzeit, das andere 1889 in Bayreuth aufgenommen. Daran reiht sich als Probe seiner Notenschrift eine Partiturseite aus Wolf-Ferraris vielgespielter komischer Oper „Die neugierigen Frauen".

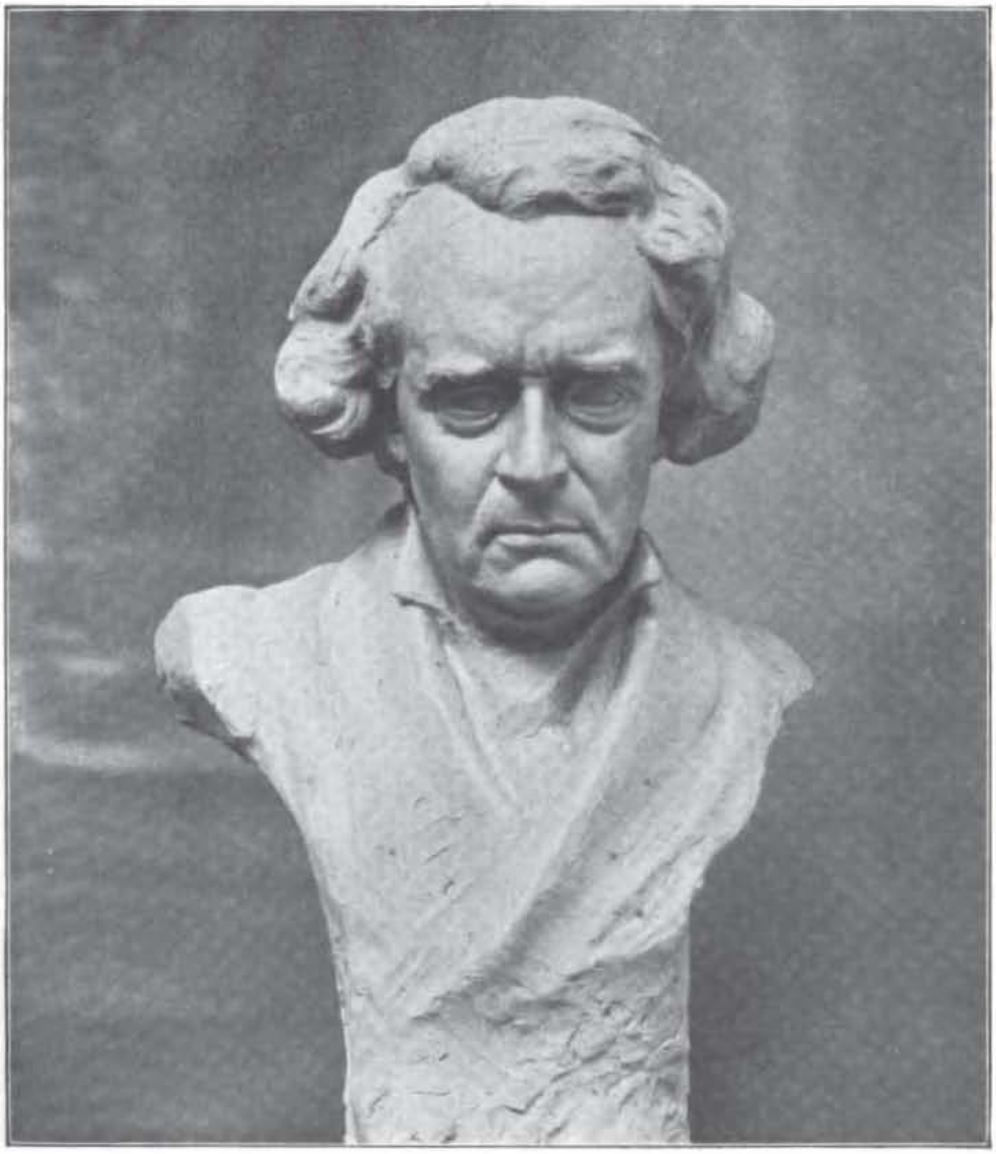
Leser, die etwa Porträts von Edmund Kretschmer und Heinrich van Eyken vermissen sollten, deren Schaffen in diesem Heft gleichfalls eine Würdigung erfährt, seien daran erinnert, daß die „Musik" beide jüngst verstorbene Künstler bereits im Bild gebracht hat: Kretschmer in Heft 22 des 4., Eyken in Heft 18 des 6. Jahrgangs.

Als Musikbeilagen bieten wir den Brautgesang aus der dramatischen Legende „Katharina" (Schlußszene des ersten Bildes) von Edgar Tinel (mit Genehmigung der Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig) und eine Romanze für Klavier von Ermanno Wolf-Ferrari, op. 14, No. 3 (mit Genehmigung des Verlegers D. Rahter in Leipzig).

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EDGAR TINEL
nach der Büste von Arsène Matton

VIII. 3

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

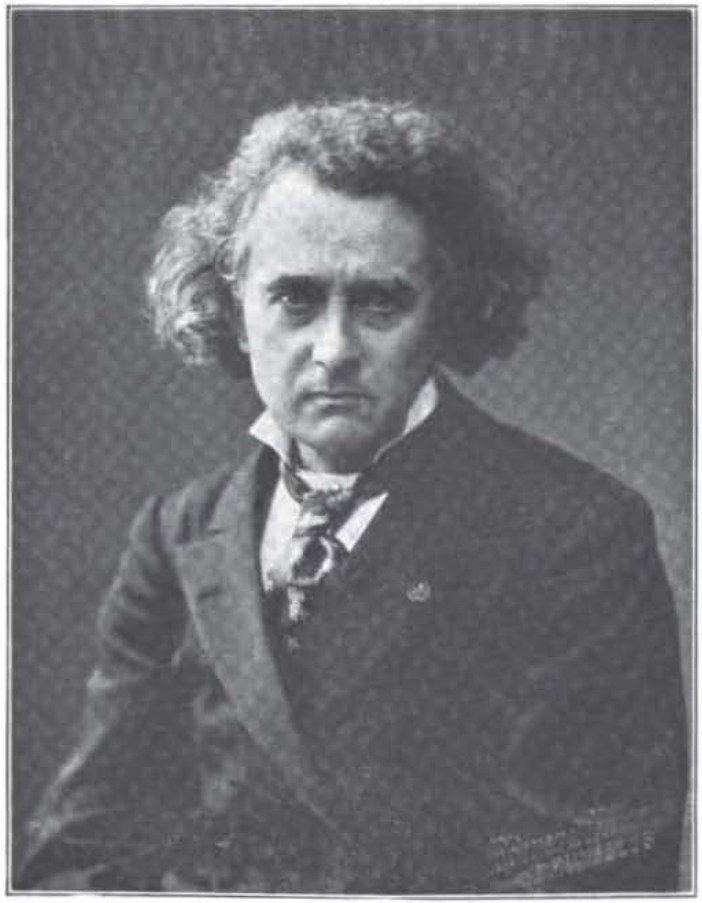
Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



E. Fabronius, Brüssel, phot.

EDGAR TINEL
im Jahre 1905



E. Fabronius, Brüssel, phot

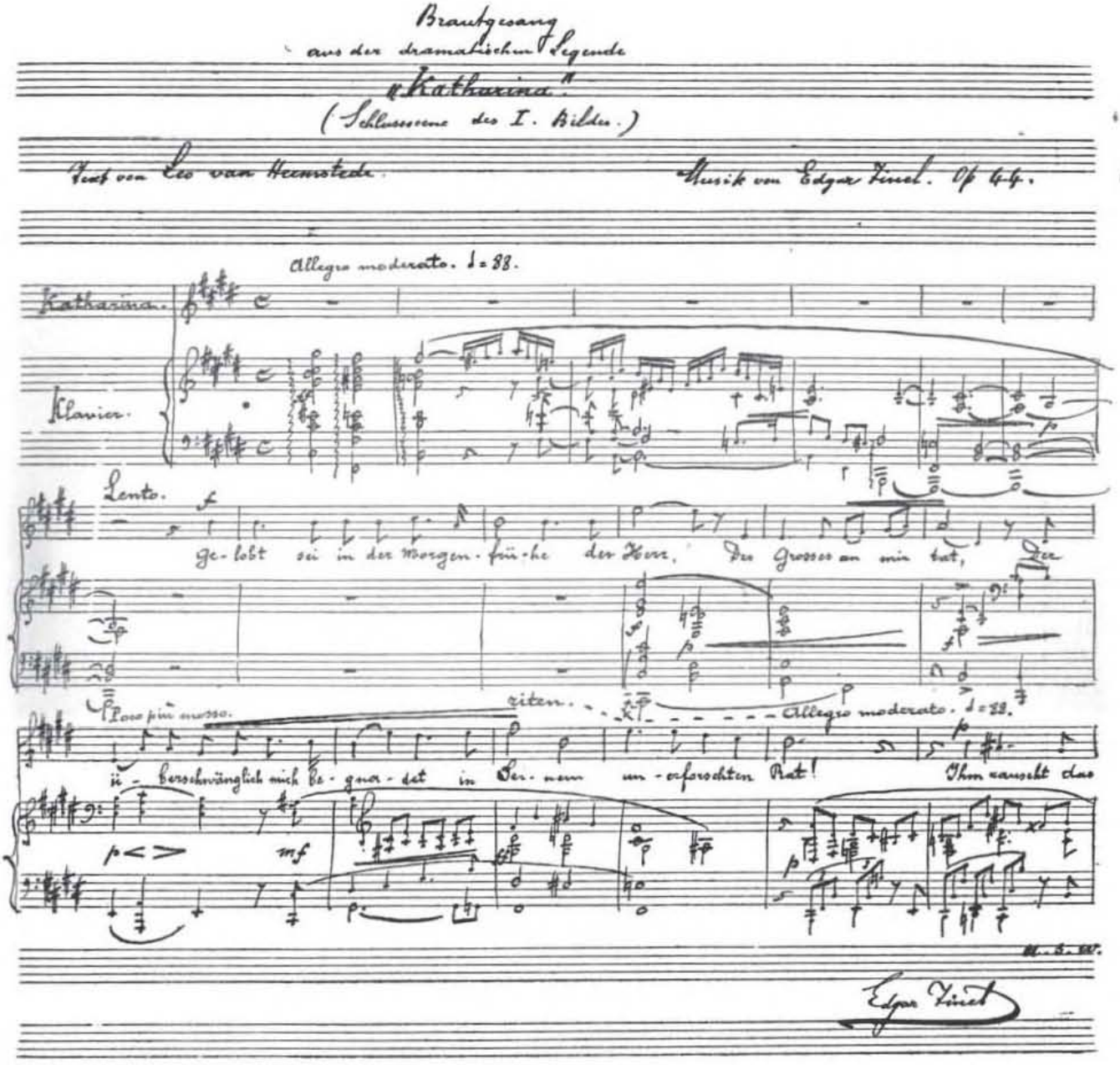
EDGAR TINEL
im Jahre 1903



EDGAR TINEL
im Alter von 12 Jahren
mit seinem Vater

VIII. 3

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



AUTOGRAPH VON EDGAR TINEL

VIII. 3

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Atelier Veritas, München, phot.



VIII. 3

ERMANNO WOLF-FERRARI
im Jahre 1906

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ERMANNO WOLF-FERRARI
im Jahre 1895

VIII. 3

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ERMANNO WOLF-FERRARI
im Jahre 1889

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EINE PARTITURSEITE AUS DEN „NEUGIERIGEN FRAUEN“ VON ERMANNO WOLF-FERRARI

VIII. 3

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbeilagen zu dem Sonderheft der
„MUSIK“ Moderne Tonsetzer: Heft 7

Brautgesang

aus der dramatischen Legende

„KATHARINA“

(Schlußszene des 1. Bildes)

Text von **Leo van Heemstede**

Musik von **EDGAR TINEL**

op. 44

Romanze

für Klavier

von

ERMANNO WOLF-FERRARI

op. 14 No. 3



Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BRAUTGESANG

aus der dramatischen Legende

„Katharina“

EDGAR TINEL Op. 44



Mit Genehmigung der Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Ich bin des Herrn erkorene Braut,
O überseliges Werben!
Für die Ehre des himmlischen Bräutigams
Will ich leben, kämpfen und sterben!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ROMANZE

E. Wolf-Ferrari Op. 14 № 3



Mit Genehmigung des Verlegers D. Rahter in Leipzig.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G m.b. H. Charlottenburg.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten und den Menschen, denn sie ist wahrlich die Liebe selbst; die reinste, ätherischste Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend, und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen gleichzeitig zu verstehen.

Carl Maria von Weber

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 4

Zweites Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Georg Kaiser
Zur neuen Gesamtausgabe Sämtlicher Schriften von Carl Maria von Weber

Johannes Hatzfeld
Von katholischer Kirchenmusik
Auch eine Zeitfrage

Dr. Karl Nef
Alte Meister des Klaviers
II: Johann Kaspar Kerll, 1627—1693

Oswald Kühn
Chopin's Tagebuchblätter
Ein Wort der Erwiderung und der Klarstellung

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR NEUEN GESAMT-AUSGABE SÄMTLICHER SCHRIFTEN VON CARL MARIA VON WEBER

von Georg Kaiser-Leipzig[1])

Aus dem Vorwort

Die Bedeutung, die wir Webers tonsetzerischen Werken als den Siegern über welsche Kunst und Vorkämpfern einer deutschen dramatischen Tonkunst zuerkennen, müssen wir auch seinen Schriften zusprechen, die wegen ihres hohen ethischen Gehalts einen bleibenden Wert besitzen. In ihnen dokumentiert sich nicht nur der scharfsinnige Geist des großen Tonschöpfers, nicht nur ein reiches Abbild des damals herrschenden Zeitgeschmackes: die ganze Persönlichkeit des Autors lebt in ihnen, und ohne die Kenntnis dieser Schriften ist ein eindringendes Erfassen der künstlerischen Persönlichkeit Webers unmöglich.

Außer der an Material und Weite des Horizonts unerreichten Biographie von Max Maria von Weber und der 1899 erschienenen von Hermann Gehrmann benutzte keine der vielen größeren Arbeiten über Weber die in den Schriften liegenden wertvollen Kundgebungen des Meisters in einigermaßen befriedigender Weise. Eine selbständige Arbeit über Weber als Schriftsteller und Ästhetiker steht noch aus[2]), doch sei der anregenden Hinweise von der Pfordtens[3]) gedacht.

Wenn wir jetzt einen kurzen Blick werfen auf Webers Entwicklung und Wirken als Schriftsteller, so setzen wir einige biographische Kenntnis voraus.

Die Tätigkeit Webers als Schriftsteller resultiert in der Hauptsache aus folgenden zwei Tatsachen: der von Weber veranlaßten Gründung des „Harmonischen Vereins“ und der Lauheit des Publikums in Prag, wo

---

[1]) Vor kurzem erschien bei Schuster & Loeffler, Berlin, eine neue kritische Gesamtausgabe Sämtlicher Schriften von Carl Maria von Weber, besorgt von Georg Kaiser. Wir bringen aus dieser literar- wie musikgeschichtlich gleich bedeutsamen Publikation im Folgenden (mit verschiedenen Kürzungen) das „Vorwort“ und die „Einführung“ zum Abdruck und schließen daran einige der in dieser Gesamtausgabe zum ersten Mal veröffentlichten literarischen Arbeiten Webers.

Anmerkung der Redaktion

[2]) Der Herausgeber ist mit einer solchen beschäftigt.

[3]) „Musikalische Essays.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weber später Direktor der Oper war. Die erste Periode seiner Schriftstellerei beginnt ungefähr 1810, die zweite 1815.

Wie Weber fast immer durch äußere Vorgänge zu seinen Tonschöpfungen angeregt wurde, so ist auch seine Tätigkeit als Schriftsteller in steter enger Beziehung zu seinem äußeren Leben geblieben. Was er auch alles studierte und las, mochte er in die Werke Kants, Wolffs oder Schellings Einblicke zu gewinnen suchen: die Beweise einer wirklich offensichtlichen, dauernden Anregung durch bedeutende Schriftsteller und Gelehrte werden wir kaum in seinen Schriften finden. Schillers dramatische Kraft und deutschen Idealismus liebte er sehr; in seinem fragmentarischen Roman bringt er eine längere interessante Auseinandersetzung zwischen Felix und Diehl über die Aufführung des Wallenstein und die gewöhnlich dabei gemachten Striche der Direktionen; die Kapuzinerpredigt aus dem „Lager" parodiert er sehr witzig und zeigt so die besondere Vorliebe für dieses Schillersche Stück; eine Anregung aber aus einigen übereinstimmenden Ideen in seinen Schriften mit solchen in Schillers „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" und „Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts" zu konstruieren, halte ich für verfehlt. Mit Vorliebe gelesen hat Weber Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, die er beide persönlich gut kannte, und es ist kein Zweifel, daß diese Freunde ihn durch ihr Schaffen dann und wann ermunterten, an seinem Roman weiterzuarbeiten; auch empfing er durch Friedrich Rochlitz in Gesprächen und Briefen manche Aufforderung, das Begonnene weiterzuführen. Die Allgemeine Musikalische Zeitung las er allem Anschein nach von früher Jugend auf regelmäßig, und auch aus einigen anderen Zeitungen zog er Gewinn für seine allgemeine Bildung, die für die damalige Zeit sehr bedeutend und für einen Musiker etwas ganz Außerordentliches war. Aber die wirkliche Schule, aus der er als einer der besten Schüler hervorging, war das Leben. Hier, in der fortwährenden Praxis, machte er viel früher als andere Menschen seine Erfahrungen; als Kind und Wunderknabe mußte er mit seinem genialen, die unverbrämten Merkmale des Bohemien tragenden Vater die Welt durchziehen; der für mehrere Kunstzweige begabte Knabe kam in strenge Schule zu tüchtigen Lehrern, frühzeitig drängte es ihn zu dramatischem Schaffen, mit 18 Jahren erhält er die erste selbständige Stellung als Kapellmeister in Breslau; er macht hier schlimme Erfahrungen und lernt die ganze Bitterkeit des Lebens aus den Folgen einer ziemlich leichtsinnig verwalteten, verantwortungsreichen Stellung am Hofe zu Stuttgart kennen. Die im Gefängnis verbrachten Tage machen ihn männlich reif; mutvoll zieht er nach seiner Rehabilitierung einen Strich unter sein bisher geführtes Leben, sieht mit einem Male deutlich den Zweck des Lebens in der treuesten Erfüllung der Pflicht

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und begibt sich, seiner unvollkommenen musikalischen Durchbildung bewußt, zum zweiten Male in die Lehre Abt Voglers. Wie eine Erleuchtung überkommt ihn die Überzeugung, daß der Künstler ein vor andern ausgezeichneter Mensch sei, der die Pflicht habe, mit seinem Gute zu wuchern und es vor Schaden zu bewahren, damit er die Aufgabe des Priesters und Erziehers würdig erfüllen könne. Wie Schuppen fällt es ihm von den Augen, und er sieht, in welcher Zeit er lebt, er erkennt den verdorbnen Geschmack und das Gelüst der Menge, und mit einigen seiner jugendlich begeisterten Freunde gründet er den „Harmonischen Verein". (Die Statuten sind in diese Ausgabe aufgenommen.) Was er vor dieser Gründung geschrieben, war aus Verehrung zu Mozart (Besprechung der Schaulschen „Briefe über den Geschmack in der Musik") und Vogler („Ein Wort über Abt Vogler") geschehen und entsprang teilweise auch Anregungen aus seinem Verkehr in literarischen Kreisen. Hier nun aber trat ein ethischer Zweck zutage (§§ 14 und 15 der Satzungen), und gewissermaßen systematisch verschafften sich die Mitglieder Eingang in alle möglichen Zeitungen und Zeitschriften, um so für die Kunst zu wirken. Die Briefe, die man sich gegenseitig schrieb, hallen wider von Ermahnungen und Bitten, „die eröffneten Kanäle" in irgendwelche Blätter zu benutzen und über dies oder jenes zu referieren; eine geradezu fieberhafte Tätigkeit begann: die Zeitungen dieser Jahre wimmeln von Beiträgen der Mitglieder des Vereins. Dabei ist es natürlich, daß man auch Werke von Freunden besprach, und wenn § 20 auch eine ungerechtfertigte Lobhudelei ausschloß, so kam es doch öfters zu etwas reklamehaften Besprechungen; freilich war auch hier die Überzeugung ausschlaggebend, daß man wirklich das Beste für die Kunst wollte, und bei Weber besonders waltete der energischste Wille in die Höhe zu kommen und sich Ruf zu verschaffen, um dann von anerkannt bedeutender Position aus weiter und nachdrücklicher für die Kunst wirken zu können. Schon frühe bekam er — nicht zum mindesten eben durch die Tätigkeit des Vereins — einen großen Namen, und öfters wird in Referaten über von ihm gegebene Konzerte neben seinen Leistungen als Tonschöpfer und Virtuose seine hervorragende Geistesbildung öffentlich gerühmt. Sein Ruf als Schriftsteller war 1812 bereits so groß, daß er in Leipzig von Rochlitz, Mahlmann, Fink und anderen beinahe bewogen worden wäre, sich fortan der berufsmäßigen Musikschriftstellerei zu widmen. Atmen nun manche Aufsätze dieser Zeit auch einen allzu feurigen und jugendlichen Geist, fehlt ihnen jene gründliche Feile, die manchen seiner späteren Artikel auszeichnet, berührt vieles noch zu absichtlich und wenig abgeklärt, so ist doch der fortschrittliche Geist und die Summe der wirklich zum großen Teile auch schon bedeutend ausgesprochenen künstlerischen Grundsätze überraschend und fesselnd. Das Wort ist mit Eleganz geführt,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und wenn das Ganze mitunter merklich hingeworfen und darum skizzenhaft ist, so hat man doch immer den Eindruck des Lebensvollen und der gesunden Frische.

In den Jahren 1813 und 1814 schweigt der Schriftsteller in Weber ganz und bildet sich in der übermäßigen Tätigkeit als Kapellmeister und Organisator der deutschen Oper in Prag seinen Geschmack an den von ihm dem Publikum vorgeführten Werken unablässig weiter. Der „Harmonische Verein" hat so ziemlich aufgehört zu existieren, die Mitglieder bleiben zwar durch Freundschaft miteinander verbunden, haben sich aber nun berufliche Stellungen errungen, die ihre Arbeitskraft voll in Anspruch nehmen. Auch Weber hat in seinem Amte vollauf zu tun, und die nun beendete erste Periode seiner schriftstellerischen Tätigkeit wäre vielleicht die einzige geblieben, wenn die übergroße Lauheit und Gleichgültigkeit des Prager Publikums auch den bedeutendsten Werken gegenüber (z. B. „Fidelio") unserem Meister nicht unerträglich geworden wäre. Weber sann also auf Mittel, anregend aufs Publikum einzuwirken und zum Besuche des Theaters anzureizen, und in einer Ansprache an das Publikum in der k. k. priv. Prager Zeitung 1815 legte er seine Grundsätze und Ansichten dar, die er in den von ihm nun regelmäßig gebrachten „dramatisch-musikalischen Notizen, als Versuchen, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Theater zu Prag erscheinender Opern zu erleichtern", vertreten will. Diese Anrede an das Publikum ließ er „mit einigen lokal notwendigen Änderungen" [1]) wenige Tage nach seinem Amtsantritt in Dresden 1817 in der eben gegründeten Abendzeitung wieder erscheinen[2]), und er setzte auch hier allen böswilligen Anfeindungen zum Trotze die von ihm als äußerst wirkungsvoll bezeichneten Vorbemerkungen über aufzuführende Opern systematisch fort. In diesem zweiten Abschnitt seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist sein Stil äußerst prägnant, mit wenigen Worten trifft er fast stets das Richtige, und man wird aus jener Zeit kaum einen Schriftsteller nachweisen können, der über einen ähnlichen Stoff sich mit so großer Leichtigkeit und Frische und dabei bedeutender Sachkenntnis zu verbreiten vermochte. Seine hier niedergelegten ästhetischen Ansichten sind noch für unsere Zeit verblüffend sicher und treffend, und weit stand Weber als Leiter eines Operntheaters über seinen zeitgenössischen Kollegen. Hatte er in der ersten Periode, wo er die Ziele des „Harmonischen Vereins" im Auge haben mußte, über Werke mancherlei Gattungen der Tonkunst geschrieben, so vertrat er hier eine gewisse Einseitigkeit, indem er — einige gelegentliche Arbeiten abgerechnet — nur der Oper seine Kräfte widmete. Und in den Arbeiten

[1]) Handschriftliche Bemerkung auf dem Konzepte.

[2]) Den Biographen Webers war bisher nur die Dresdner Ansprache bekannt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

selbst ist er manchmal von einer Intoleranz ausländischen Produkten gegenüber, die nur deshalb verzeihlich ist, weil sie aus dem bestimmten Willen resultiert, der Vorliebe der großen Masse für seichten ausländischen Klingklang ein Ende zu machen und das Publikum für echte Kunst und besonders für die fast mißachtete deutsche dramatische Tonkunst empfänglich zu machen. Dies war einer der Hauptzwecke der Schriften der zweiten Periode, und wenn seine Erfüllung auch erst durch die tonsetzerische Tat des „Freischütz" in die Nähe rückte, so sind die literarischen Arbeiten doch von großem Einfluß auf das Publikum gewesen. Dies zeigt sich auch darin, daß man Webers Worte nicht unbeantwortet ließ und in Dresden sowohl wie auch von auswärts seine erzieherischen Pläne aufs heftigste angriff; Weber aber, sich wirklich berufen fühlend, antwortete äußerst bestimmt und selbstbewußt, und mehrere Male streckte er den Gegner im ritterlichen Kampfe nieder. Auch an Anerkennung seiner Ideen fehlte es nicht, und des öfteren druckten auswärtige Blätter die in dieser Zeit meist namentlich unterzeichneten Arbeiten Webers aus der Abendzeitung ab. Als dann die von Weber geschaffene deutsche Oper in Dresden endlich zu Ansehen gelangt war und man sich der italienischen Partei gegenüber eine geachtete Stellung verschafft hatte, stellt Weber seine literarische Tätigkeit ein, um sich ganz dem musikalischen Schaffen zu widmen; aus demselben Grunde schlägt er nach langem Schwanken das ihn reizende Angebot aus, die Redaktion einer zu schaffenden wöchentlichen musikliterarischen Beilage der Abendzeitung im Nebenamte zu übernehmen.

Will man Webers Schaffen als Schriftsteller mit ein paar Worten charakterisieren, so kann man sagen, daß es überall hervorgeht aus dem Bestreben, dem allzu konservativen Musikbetrieb einen Anstoß zum lebendigen Fortschritt zu geben, überall das wirklich Gute anzupreisen und bedeutende, unbekanntere junge Künstler durchzusetzen, das leere Modegetön mit allen Mitteln zu bekämpfen und dem Publikum Liebe zu predigen zu einer tieferen und echten deutschen Kunst. Drückt die Durchführung dieses Programms den Arbeiten einen wertvollen Stempel auf, so wird ihre Bedeutung noch durch die hier allenthalben von Weber niedergelegten stark persönlichen künstlerischen Bekenntnisse erhöht. Auch als Schriftsteller war Weber in vieler Beziehung ein Mann der neuen Zeit; mochte sein nicht großes historisches Wissen ihm bei manchen seiner Aufsätze die Benutzung von Büchern und Lexika dringend empfehlen, so verfügte er doch über eine allgemeine Bildung, die ihn in jedem hochgebildeten Kreise sofort neben die bedeutendsten und fähigsten Männer stellte. Und er war einer der ersten Musiker, die einmal aus ihrer Zunft herauszugehen wagten und mit Männern anderer Berufszweige Verkehr pflogen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn wir auch sein Urteil über literarische Dinge nicht hoch einschätzen dürfen, so hatte er doch für manches auch hier einen scharfen Blick, und er war in literarischen Zirkeln eine nicht nur gern gesehene, sondern gesuchte Persönlichkeit. Ja, wir können ihm eine gewisse dichterische Begabung nicht absprechen; konnte er bei Gelegenheit gut gebaute Verse aus dem Ärmel schütteln, so geht sein fragmentarischer Roman über das Dilettantenhafte weit hinaus; wer sich da beim Lesen einmal von dem Stofflichen freigemacht hat und über alles Beiwerk und über musikalische Dinge Räsonnierende hinweg eines Totaleindruckes fähig ist, der wird zugeben, daß sich der Roman vermöge der dichterischen Phantasie und Darstellungskraft neben manches von Jean Paul und E. T. A. Hoffmann stellen kann. Aber Weber fehlte es an der dem echten Dichter eigenen Konzentration; die Niederschrift des Romans, wie wir ihn nun vor uns haben, erstreckt sich auf einen Zeitraum von vielen Jahren, und schließlich fehlte die Kraft, alles zu einem organischen Ganzen zusammenzuschweißen. Wir müssen jedenfalls bedauern, daß Weber hier zu keinem Abschlusse kam, zumal er in dem Helden sich selber schildert und uns so noch vieles innerlich Selbsterlebte mitgeteilt hätte.

Die Summe seiner ästhetischen Ansichten und Prinzipien, die in seinen Schriften und im Roman niedergelegt sind, ist so groß und wertvoll, daß wir nicht anstehen zu erklären, ein jeder Musiker und Musikfreund unserer Tage könne hier noch recht viel lernen. Selbst wo Weber Werke bespricht, die heute vergessen sind, ist doch die Art, wie er sie anschaut und beurteilt, hochinteressant. Geradezu imponieren aber muß die hohe Achtung, die er vor dem Kunstwerk als solchem hat, und die unendliche Liebe zu der ihm heiligen Tonkunst. Den Beruf des Künstlers vergleicht er mit dem des Priesters; in einer für ihn an Zweifeln und Kämpfen reichen Zeit glaubte er als Künstler auf seinen Glücksanspruch als Mensch verzichten und ganz der Welt sich weihen zu müssen, und beinahe hätte er daraus die Konsequenzen gezogen und auf den Besitz eines geliebten Weibes zugunsten der den ganzen Menschen verlangenden Kunst Verzicht getan. Auch noch später verlangt er vom Künstler, daß er auch als Mensch sich vor anderen auszeichne und das verliehene Genie als ein Himmelsgeschenk ansehe, dessen er sich würdig zu zeigen habe. So durchzieht ein hoher Idealismus die Schriften, und überall offenbart sich Webers Wahrheitsliebe im reichsten Maße.

Wie nun die Tendenz, das Publikum zu Besserem zu erziehen, oft sehr stark hervortritt, so zieht Weber alle Augenblicke gegen Mängel in Kunstwerken und schlimme Traditionen zu Felde; so finden wir Äußerungen gegen verfehlte und unwahre dramatische Gestaltung, gegen das beliebte Einlegen von Musikstücken, gegen eigenmächtige, stillose Verzierungen,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegen unlautere Kritik und so weiter in Hülle und Fülle. Und diesem allen setzt er Positives entgegen; er erklärt, wie die Kritik sein soll und gibt in seiner Besprechung der Hoffmannschen „Undine" ein noch heute selten erreichtes Muster, er spricht über das Wesen des Liedes, über die Ouvertüre, bringt wertvolle Beiträge zur Theorie der Oper und des Gesamtkunstwerkes und stellt in manchem seiner Aufsätze brennende Zeitfragen auf. Zu der Personalästhetik liefert er teilweise kaum zu übertreffende Beiträge; wahre kleine Meisterwerke sind z. B. die Charakteristiken von Méhul, Cherubini, Grétry, Himmel; auch über Bach und Mozart hat er treffliche Urteile abgegeben.

Und wie er nun seine Urteile im allgemeinen mit wirklich rührender Milde abgab, indem er wohl wußte, daß es nützlicher ist, das wirklich Gute an jedem Werke hervorzuheben, als alles Mangelhafte unbarmherzig aufzudecken, so steht ihm stets an der brauchbaren Stelle ein herzlich erquickender Humor zur Verfügung, dessen befreiender Kraft sich nicht leicht jemand verschließen kann.

Wenn wir nun noch kurz die Stellung des Schriftstellers Weber in der Kunstgeschichte präzisieren, so wollen wir jedes zu hohe Pathos und die jetzt so beliebten wirklich unpassenden Schlagworte vermeiden. Reden wir nun schon von einer Musikschriftstellerei im modernen Sinne, so müssen wir die Gründung der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1798 durch Friedrich Rochlitz als vielleicht bedeutendsten Ausgangspunkt ansehen. Die früher erschienenen Zeitschriften haben längst nicht diese Wichtigkeit erlangt, doch können Joh. Ad. Hiller und Fr. Reichardt als direkte Vorläufer Rochlitz' bezeichnet werden. Rochlitz' Name als Gründer der Allgemeinen Musikalischen Zeitung wird verdientermaßen fortleben, und wir wollen auch seine Schriften ja nicht unterschätzen, wenngleich sie nicht die Bedeutung für die heutige Zeit mehr haben wie die einiger Mitarbeiter der Zeitung. Unter den vielen, zum Teil noch wenig gekannten mitarbeitenden Musikschriftstellern und Ästhetikern ragen zwei besonders hervor, die fast gleichzeitig (1809) als Mitarbeiter auftraten, und die sich vermöge ihrer Kunst einen für ewig geachteten Namen schufen — E. T. A. Hoffmann und Carl Maria von Weber. Beide lange in gegenseitiger Wertschätzung befreundet[1]), der eine als Dichter, der andere als Musiker berühmt, als Musikschriftsteller wesentlich von einander verschieden. Hoffmanns Bedeutung auf diesem Gebiete ist nur dort wirklich groß, wo er seine reichen dichterischen Gaben mit in Anwendung bringen kann; er steigt oft in herrliche Tiefen hinab, ohne bei anderen Gelegenheiten unnötigem Wortschwall aus dem Wege zu gehen. Manchmal wird man den

[1]) bis die Hoffmannsche Kritik über den „Freischütz" Weber verstimmte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eindruck des Dilettantenhaften in seinen Besprechungen nicht los, oft bleibt Hoffmann sogar am äußeren Notenbilde kleben. Daß er für Bach und Beethoven kühn eintrat, muß ihn ewig rühmen. Bei alledem: kein Faustschlag, keine von weitem schon merkbare Tendenz, kein „hier stehe ich und kann nicht anders." Bei Weber dagegen, wie oben ausgeführt, enger Zusammenhang seiner Schriftstellerei mit dem Programm seiner tonschöpferischen Persönlichkeit, kein langes Verweilen bei dem der Betrachtung unterzogenen Gegenstand, treffende Sicherheit im Urteil, größte Prägnanz im Ausdruck, weiter Blick und der Mut des Neuerers. Der musikalische Schriftsteller Hoffmann, zwar als gewiß Beachtung verdienender Komponist äußerlich den Musiker-Ästhetikern zuzuzählen, neigt in seiner Wesenheit stark zu der Musikästhetik der Philosophen, während wir in Weber durchaus einen Musiker-Ästhetiker — schreibenden Musiker — vor uns haben. Halten sich Jean Paul und Ludwig Tieck in ihren die Musik streifenden Schriften fast ganz zu den über Musik räsonnierenden Philosophen, so nimmt Hoffmann zwischen diesen und den Musiker-Ästhetikern etwa die Mitte ein. Die letzteren setzen sich fort in Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner als besten Repräsentanten. Wenn auch Schumann und Wagner erwiesenermaßen eine große Vorliebe für Hoffmann hatten — und zwar für den dichterisch gestaltenden Romantiker —, so ist doch ebenso bekannt, daß Schumann aus fast gleichem Grunde wie Weber zum Schriftsteller ward, um gegen Zopf und Philisterei loszuziehen; die Ähnlichkeit der Erscheinung Webers mit dem Auftreten Wagners aber frappiert. Meinen wir, wenn wir von der modernen Musikschriftstellerei reden, die literarischen Erscheinungen, die in Richard Wagner ihren bedeutendsten Vertreter haben, so werden wir nicht E. T. A. Hoffmann, sondern Carl Maria von Weber als die erste Persönlichkeit bezeichnen müssen, die in ihren Schriften ein wertvolles Mittel sah, der kommenden, von ihr mitgeschaffenen Kunst in die Herzen des Volkes den Weg zu ebnen. Spricht Weber selten pro domo, so steckt auch in den kleinsten Arbeiten sein starker, zielbewußter Wille, und die Bedeutung seiner ethischen Absichten und erzieherischen Wirksamkeit werden seinen Schriften für alle Zeiten einen hohen Kulturwert verleihen.

Aus der Einführung

Bisher erschienen folgende Ausgaben Weberscher Schriften:

1. „Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber" (herausgegeben von Theodor Hell), in 3 Bänden. Dresden und Leipzig, Arnoldische Buchhandlung, 1828. 2. Ausgabe 1850.
2. „Carl Maria von Webers literarische Arbeiten", 3. Band der Biographie Webers von Max Maria von Weber. Leipzig, 1864—1866.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

3. „Ausgewählte Schriften von Carl Maria von Weber", herausgegeben von R. Kleinecke. Leipzig, Philipp Reclam.

Die unbedingt notwendige Veranstaltung der vorliegenden Gesamtausgabe erhellt aus den im Folgenden dargelegten Gründen. Die bei 1 und 2 genannten Ausgaben bezeichneten sich nicht als Gesamtausgaben, wurden indessen allgemein als solche angesehen, und zwar gilt die erste seit Erscheinen der zweiten als schlecht und ungenügend, obgleich sich die zweite — außer in den von ihr neu gebrachten Aufsätzen — völlig auf sie stützt. Ausgabe 3 ist eine nicht immer glücklich getroffene Auswahl aus 1 und 2.

Durch Zufall bemerkte ich, daß die Webersche Besprechung der Hoffmannschen „Undine" in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung nicht vollständig in der Ausgabe 2 enthalten ist; ein Vergleich mehrerer Arbeiten mit dem Urdrucke in dieser Zeitung ergab das Resultat, daß Max Maria von Weber diese Urdrucke bei Herstellung seiner Ausgabe nicht benutzt hat und sich meist auf seinen Vorgänger Hell verließ, dem — wie er selbst sagt — nur die in der Hinterlassenschaft befindlichen Konzepte zur Verfügung standen. Der Einblick in die zum großen Teil noch vorhandenen, von Weber sorgsam aufbewahrten Handschriften bestätigte die Annahme, daß der Sohn des Meisters die Urdrucke auch der anderen, nicht in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung abgedruckten Aufsätze nicht zur Hand gehabt hat, sondern zur Kontrolle der ersten Ausgabe von Hell eine nochmalige Prüfung der von Weber gemachten ersten handschriftlichen Entwürfe seiner literarischen Arbeiten vornahm. Die von Weber nach dieser ersten Aufzeichnung gemachte Reinschrift, die nun zum Abdruck an eine Zeitung verschickt wurde, war meist das Ergebnis einer im Geiste bei der Abschrift vorgenommenen gründlichen Feile und enthielt oft längere Zusätze und schärfer gefaßte Urteile. Namen, Titel, Bezeichnung von Musikstücken usw. sind im Konzepte vielfach abgekürzt, und die Herausgeber standen daher vor manchem schweren Rätsel, dessen Lösung ihnen — als Laien — nicht gelingen konnte. So sind denn in dieser Beziehung eine Unmenge von Fehlern untergelaufen. Das handschriftlich Erhaltene ist äußerst schwer zu lesen und wurde von mir nochmals durchgesehen, wobei noch manche Lesefehler der früheren Herausgeber richtiggestellt werden konnten; die manchmal nicht zu entziffernden Schriftzüge hatten die Herausgeber gezwungen, aus dem Zusammenhang einen Text zu konstruieren, der oft gerade das Gegenteil aussprach von dem des Urdruckes; nur für die Zusammenstellung der für die Abendzeitung vom Jahre 1817 ab geschriebenen Aufsätze benutzte der erste Herausgeber bereits den Urdruck, der ihm als Redakteur dieses Blattes sehr leicht zugänglich war. Wenn hier fast keine Korrekturen sich nötig machten, so waren bei Auf-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sätzen in anderen Zeitungen die Abweichungen der bisherigen Ausgaben vom Urdrucke oft so stark, daß der betreffende Aufsatz hier in einer kaum wiederzuerkennenden Form erscheint.

Die in den oben bezeichneten Ausgaben 1 und 2 enthaltenen Aufsätze wurden deshalb sämtlich (bis auf einige wenige, die nirgends aufzufinden waren und nur nochmals nach der Handschrift durchgesehen werden konnten) im Urdrucke aufgesucht, wobei das von F. W. Jähns angefertigte Verzeichnis der Schriften Webers im Anhange des 1. und 2. Bandes der Max Maria von Weberschen Biographie teilweise gute Dienste tat, teilweise auch irreführte. So z. B. hat das dort angegebene „Prager Lokalblatt Sammler", in dem Weber seine Prager Aufsätze veröffentlicht haben soll, nie existiert; wohl aber fand ich die Urdrucke in der k. k. priv. Prager Zeitung. Mehrere der bei Jähns genannten Zeitungen enthalten die betreffenden Aufsätze nicht oder vielfach in späteren oder früheren Jahrgängen; einzelne bei Jähns ohne Angabe des Urdruckes erwähnte Arbeiten Webers wurden nicht gefunden, und die Annahme ist wahrscheinlich, daß diese überhaupt nicht gedruckt wurden und in der Handschrift verloren gingen. Vielfach mußten die Urdrucke aufs Geratewohl gesucht werden, wenn es auch oft gelang, sie aus gedruckten und ungedruckten Briefen des Meisters zu eruieren. Mehrere Male auch glückte es dem blinden Zufall, irgend einen Urdruck zu entdecken. Die Zeitungen mußten wirklich Blatt für Blatt durchgesehen werden, besonders für die Aufsätze der ersten Periode bis 1815, weil Weber sich damals entweder gar nicht als Verfasser nannte oder doch die verschiedensten Decknamen gebrauchte; und da es sich da meist nicht um große, selbständige Aufsätze, sondern um „Korrespondenz-Nachrichten" usw. handelte, so gab auch ein etwa der Zeitung beigegebenes Jahresregister selten Auskunft. Als Decknamen gebrauchte er: Marie, Carl Marie, M. oder Ms oder M—s oder Melos (als Mitglied des „Harmonischen Vereins"), Simon Knaster und B. f. z. Z. („Beharrlichkeit führt zum Ziel") . . .

Da den früheren Herausgebern die Zeitungen, an denen Weber mitarbeitete, nicht zur Verfügung standen, haben sie, ohne sich dessen bewußt zu sein, sowohl eine unvollständige als vor allem eine wissenschaftlichen Anforderungen kaum genügende Ausgabe geliefert. Wie schon angedeutet, ist Webers Reinschrift manchmal einer neuen Ausarbeitung gleich, und so können für eine höheren Ansprüchen genügende Ausgabe nur die Urdrucke maßgebend sein. So mußten denn massenhafte Korrekturen stattfinden, und wenn ich hier — um nur eine Andeutung zu geben — bemerke, daß weit über tausend große und kleine Verbesserungen und Änderungen gegenüber den früheren Ausgaben nötig waren, so habe ich der vielen Ergänzungen und Zusätze, die mitunter die Länge von einer halben bis zu einer Druck-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

seite erreichen, noch nicht gedacht. Auch muß ich erwähnen, daß in den Ausgaben die musikalischen Beilagen fehlten, und daß ich hier, zum besseren Verständnis mancher literarischen Fehde, die Weber auszufechten hatte, auch Webers Gegner einige Male zu Worte kommen lasse.

Bei der Durchsicht der Zeitungen wurde nun endlich auch eine Menge bisher gänzlich unbekannter literarischer Arbeiten aufgefunden, als deren Autor Weber bestimmt sich erwies. Nur bei einigen mußten der ganz weberische Stil und andere Merkmale für die Echtheit zeugen. Auch sind einige ungedruckte Gedichte usw. hier zum erstenmal veröffentlicht . . .

Die neu aufgefundenen Arbeiten sind:

Bericht über das schweizerische Musikfest zu Schaffhausen, „Das musikalische Konservatorium zu Prag", Referat über ein Konzert der Gebrüder Bohrer in Stuttgart, Referate über in Prag und Karlsbad gegebene Konzerte von F. W. Pixis, Fränzl, Wenzel, J. P. Pixis, Giuliani, Schmalz, Moscheles; Kritik über das „Unterbrochene Opferfest" von Winter, zwei Besprechungen der 12 vierstimmigen Gesänge von Gottfried Weber, „Über Gottfried Webers Tedeum", „Über Gottfried Webers Messe in E-moll", Anrede an das Prager Publikum, Einführungen in die Opern „Die Jugend Peters des Großen" von Weigl und „Athalia" von Poißl; „Abt Voglers Jugendjahre", mehrere literarische und musikalische Anzeigen usw., „Dank an Prag", „Lied aus Yngurd von Müllner", „Erwiderung, ein spanisches Liedchen betreffend", „Gegen die Referenten A., C., H.", Charakteristik Gänsbachers, mehrere Gedichte und Übersetzungen.

Außerdem enthält die vorliegende Ausgabe noch folgende, in der bisher gebräuchlichen Ausgabe 2 nicht vorhandenen Aufsätze:

Schreiben an seinen Schüler Julius Benedikt, die Satzungen des „harmonischen Vereins", „Entwurf einer Operngesellschaft betreffend", „Schreiben an den Theaterdirektor Liebich zu Prag", „Ansicht von Stuttgart", Kunstzustand in Darmstadt, Rezension über Gänsbachers Variationen, Bemerkung zur Musik des Schauspiels „Preziosa", „Über die Tempi der Euryanthe", Beantwortung von Kritiken über „Das Waldmädchen", Dank, ausgesprochen nach der Uraufführung des „Freischütz" in Berlin, Bemerkungen zur Aufführung der „Euryanthe" in Berlin, zwei Schreiben an Castil-Blaze in Paris, Rundschreiben an sämtliche Bühnen, einige Gedichte und Übersetzungen — die meist bereits bei Hell (Ausgabe 1), im 1. und 2. Band der Biographie von Max Maria von Weber, bei Jähns (C. M. von Weber in seinen Werken, 1871) und an anderen Orten veröffentlicht wurden, aber fast alle hier in revidierter Fassung erscheinen.

Schließlich sei noch bemerkt, daß in vorliegender Ausgabe die Aufsätze zum ersten Male nach dem Inhalte geordnet sind. Die hier ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

troffene Einteilung soll von den einzelnen Gebieten, die der Schriftsteller Weber betrat, ein möglichst geschlossenes Bild geben. Folgende Gruppen ließen sich bilden:

I. Autobiographische Skizze.
II. Literarische Arbeiten zur Organisation musikalischer Anstalten und zur Hebung des Musikerstandes.
III. Literarische Arbeiten vorwiegend kritischen Inhalts.
IV. Einführungen und dramatisch-musikalische Notizen.
V. Charakteristiken.
VI. Zur Technik einzelner Instrumente.
VII. Zur Wahrung eigener Interessen.
VIII. Belletristik und Poetisches.

In dem Abschnitt „Zur Geschichte der Aufsätze" wird vieles hier angedeutete näher erläutert und gleichzeitig ein chronologisches Verzeichnis der Schriften aufgestellt . . .

„Die Jugend Peters des Großen", Oper von Weigl[1])

Dienstag, den 26. Dezember, erscheint zum ersten Male auf unserer Bühne: Die Jugend Peters des Großen, eine Oper in 3 Akten nach Bouilly, frei bearbeitet von F. Treitschke, mit Musik von Weigl.

Ich brauche wohl nur den Namen des Komponisten zu nennen, um damit eigentlich aller weiteren Erklärung und Andeutung überhoben zu sein. Das Publikum, das sich Herr Kapellmeister Weigl durch seine liebliche Ideenfülle und Effektkenntnis gewonnen hat, wird mit Vergnügen einem der letzten Erzeugnisse seiner Muse entgegensehen, die nach einer Art von ruhendem Stillstande von der Komposition der „Schweizerfamilie" an eine neue Richtung und Gang gewonnen zu haben scheint, wenn man ihre Schöpfungen seit dieser Zeit mit den früheren Epochen dieses Künstlers zusammenhält. Es ist immer anziehend, zu sehen, wie Künstler und Publikum sich gegenseitig formen, bilden und leiten. Wie ein gelungenes Werk, das die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zog, nicht nur Nachahmer

[1]) Entstanden: vor dem 24. Dezember 1815 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1815, No. 358 vom 24. Dezember, unter der Überschrift: Dramatisch-musikalische Notizen usw. Mit vollem Namen gezeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Prag, den 10. Januar 1816): „Den 26. [Dezember 1815] war zum ersten Male die Oper von Weigl: Peter der Große, mißfiel wegen ihrer Fadheit mit Recht."

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Nachäffer von allen Seiten entstehend macht, sondern wie es auch den Schöpfer desselben bestimmt, auf dem einmal mit Erfolg betretenen Wege fortzuschreiten und sich lieber den sicher den Effekt bewirkenden Mitteln zu vertrauen und sie beizubehalten, als durch neue Versuche den schönen lockenden Beifall des Augenblicks und der Zeitgenossen aufs Spiel zu setzen.

Die in die erste und italienische Epoche dieses Meisters fallenden Werke unterscheiden sich bedeutend von seinen letzteren in Stil und Haltung. Beide haben ihr Publikum gefunden, und auch in Prag sind „Der Korsar aus Liebe" und „Die Schweizerfamilie" Lieblinge der Theaterbesuchenden. Der Ton und die Farbe, die in letzterer Oper lebt, hat sich im Komponisten und auch bei dieser neuen forterhalten. Einfach schmeichelnde Melodie mit allem Reiz der ihm seit erwähnter letzteren Epoche eigentümlich gewordenen Instrumentation werden auch ihr Freunde sichern. Vor allem muß ich der Ouvertüre als eines ungemein klar gehaltenen, feurig strömenden Musikstückes voll Instrumentaleffekt erwähnen, die ich für eine der gelungensten dieses Meisters halte.

In Hinsicht der Behandlung des Stoffes, der die interessante Zeit des sich selbst zum Schiffszimmermann machenden Zars, der kein Mittel zur Beförderung seines großen Zweckes für ihn erniedrigend hält, umfaßt, ist die Hand des sie ursprünglich bearbeitenden Franzosen unverkennbar, der seine Nationalgalanterie gern selbst dem rauhen, kräftigen Herrscher angemodelt hätte. Herr Treitschke hat dagegen manches neueren Beziehungen näherzurücken versucht, wozu auch die Zeit, in der die Oper geschrieben wurde, nämlich während der Anwesenheit der erhabenen Monarchen in Wien, veranlaßt haben muß und dem Interesse des Ganzen nur zuträglich sein kann, da alles Zunächstliegende und ihn Umgebende der Mensch willig in freundlicher Anregung wieder vor sich sieht und durch Phantasie so gerne Vorzeit und Gegenwart beziehend vereinigt.

Abt Voglers Jugendjahre[1])

Der durch seine Virtuosität auf der Orgel, durch seine meisterhaften Kompositionen und seine theoretischen Werke über Tonsetzkunst gleich berühmte Abt Vogler ward 1749 zu Würzburg geboren. Sein entschiedener

---

[1]) Entstanden: vor dem 22. Juli 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, No. 204 vom 22. Juli. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Wir wissen, daß Weber die Biographie Voglers schreiben wollte und hier und da schon einiges niedergeschrieben hatte. Die Veröffentlichung dieses

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hang zu Künsten und Wissenschaften äußerte sich mit aller Macht schon in den Kinderjahren und bewog seinen Vater, der Instrumentenmacher war, ihn studieren zu lassen. Vogler zeichnete sich als Knabe vor allen Schülern des fürstbischöflichen Gymnasiums zu Würzburg nicht nur durch vorzügliches Talent, sondern auch durch eisernen Fleiß sehr vorteilhaft aus. Die gewöhnlichen Wissenschaften beschäftigten ihn nicht genug, sein lebhafter Geist strebte mehr zu umfassen, darum widmete er alle seine freien Stunden der Musik, lernte, beinahe ohne Unterricht, zuerst Violine und dann Klavier spielen und fing sogar an zu komponieren, von keinem Lehrer geleitet, einzig seinem Genius folgend und vertrauend. Als er zum Jüngling herangereift war, hatte er sich als Tonkünstler schon einen bedeutenden Ruf in seinem Vaterlande erworben, so daß viele Musikfreunde aus der Umgegend seine Bekanntschaft suchten. Unter andern kam in jener Zeit auch ein reicher Weinhändler aus B. mit seiner aufblühenden Tochter nach W. Beide liebten die Tonkunst sehr und strebten, teils um ihres Vergnügens willen, teils um die musikalischen Talente des Mädchens mehr zu entwickeln und auszubilden, nach Voglers Umgang. Diesem war ihr erster Besuch nicht nur angenehm und schmeichelhaft, sondern der Tochter blühende Gestalt machte überdies einen tiefen Eindruck auf sein jugendliches Herz und weckte die Empfindung der Liebe mit allem, seinem Alter im allgemeinen und seinem regen Leben insbesondere eigenen Feuer; das Mädchen teilte bald seine Gefühle, und der Vater schien das Verständnis der jungen Leutchen zu billigen. Vogler wäre ohne Zweifel in eine eheliche Verbindung getreten, hätte des Schwiegervaters ausgebreitetes Geschäft übernommen, und sein Genie wäre der Kunstwelt verloren gegangen, wenn nicht ein lächerlicher Vorfall die Fesseln dieser ersten Liebe zerrissen hätte. Er begleitete nämlich am Feste des heiligen Kilians, Schutzpatron des Bistums W., seine Geliebte in den Dom, und zwar, weil es eben stark regnete, mit einem Regenschirm; an der Kirchtüre ließ er sie voran hineintreten und folgte ihr in das Schiff der Kirche. Der prachtvolle Schmuck des Hochaltars, im Glanze vieler hundert Kerzen schimmernd, der reiche festliche Ornat des Fürstbischofs und der beim Hochamt ihm dienenden Priester, die höhere Musik, von dem zahlreichen Hoforchester exekutiert, beschäftigten des Mädchens Auge und Ohr, so daß sie des neben ihr stehenden Geliebten

---

kleinen Abschnittes aus Voglers Leben geschah nicht zufällig; sie steht mit Webers innerem Leben in engster Beziehung. Die in diesem Aufsatze indirekt ausgesprochene Meinung, der echte Künstler müsse dem Familienglücke entsagen, beherrscht Weber zu jener Zeit in so hohem Maße, daß wir ihn wohl mit Sicherheit als den Verfasser dieser Erzählung aus dem Leben seines Lehrers ansehen dürfen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht achtete; auch ihm mochten an der Seite seiner Auserwählten alle diese Eindrücke neu erscheinen und seine Sinne gefangen halten. Lange standen beide gleichsam in Betäubung, bis ein allgemeines Gelächter der Umstehenden Vogler zuerst zur Besinnung brachte. Er sah sich um, und allenthalben begegneten lachende Gesichter seinem Blicke; seine Verlegenheit wuchs mit jedem Pulsschlag, er wagte es nicht, nach der Ursache dieser seltsamen Erscheinung zu forschen, weil er sie an sich selbst zu finden befürchten mußte. Endlich bemerkte er, daß einige der Nächststehenden aufwärts sahen, schnell hob er nun sein Auge und ward mit Schrecken gewahr, daß er seinen Regenschirm noch immer aufgespannt über sich halte. Mit Blitzesschnelle zog er ihn ein, ließ die Geliebte stehen und stürzte aus der Kirche. Aus Scham floh er von diesem Augenblick an das Mädchen und konnte ihr nie wieder ins Auge sehen. — War das Zufall oder das Werk eines wachenden Genius?

Dank, ausgesprochen nach der Uraufführung des „Freischütz" in Berlin[1])

Nicht versagen kann ich es meinem tief ergriffenen Gemüt, den innigsten Dank auszusprechen, den die mit wahrhaft überschwenglicher Güte und Nachsicht gespendete Teilnahme der edlen Bewohner Berlins bei der Aufführung meiner Oper: Der Freischütz in mir erweckt.

Von ganzem Herzen zolle ich den freudig schuldigen Tribut einer in allen Teilen so vollkommen abgerundeten Darstellung und dem wahrhaft herzlichen Eifer, der sowohl die verehrten Solosängerinnen und Sänger als die treffliche Kapelle und das tätige Chorpersonal beseelte, sowie auch die geschmackvolle Ausstattung von seiten des Herrn Grafen Brühl und die Wirkung der szenischen Anordnungen nicht vergessen werden darf. Stets werde ich eingedenk sein, daß alles dieses mir nur doppelt die Pflicht auferlegt, mit reinem Streben weiter auf der Kunstbahn mich zu versuchen. Je mehr ich mir aber dieser Reinheit meines Strebens bewußt bin, je schmerzlicher mußte mir der einzige bittere Tropfen sein, der in den Freudenbecher fiel. Ich würde den Beifall eines solchen Publikums nicht verdienen, wenn ich nicht hoch zu ehren wüßte, was hoch zu ehren ist.

---

[1]) Entstanden: Berlin, den 19. Juni 1821.

Urdruck: Vossische privilegierte Berliner Zeitung, 1821, No. 74 vom 21. Juni. Mit vollem Namen gezeichnet.

Wiedergedruckt: in W.s Biographie von M. M. v. W., II, abweichend vom Urdrucke. Bisher in keiner Schriftenausgabe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein Witzspiel[1]) aber, das einem berühmten Mann kaum ein Nadelstich sein kann, muß, in dieser Weise für mich gesprochen, mich selbst mehr verwunden als ein Dolchstich. [Und wahrlich bei der Vergleichung mit dem Elefanten könnten meine armen Eulen und anderen harmlosen Geschöpfe sehr zu kurz kommen.]

Berlin, am 19. Juni 1821 Carl Maria von Weber

An die zur Kur in Schandau weilende Gattin[2])

Guten Morgen, mein allervortrefflichster Muckel,
Ich weiß es, du liegst noch fest unterm Bettduckel,
Ich aber bin schon bei der Hand,
Weil der Husten mich aufzustehen ermahnt.
Was ich dir hier schicke, das weißt du ja! Eh?
Es ist halt a Zucker und a Kaffeeneh!
Geschlafen hab' ich passabel, gottlob,
Der Husten ist auch nicht mehr so teuflisch grob.
So wird sich ja alles zum Guten lenken,
Wird nur der Muckel stets fort an mich denken,
Recht brav sein, mich liebhaben fröhlichen Muts,
So tut er sich selbsten und mir alles Guts.
Jetzt kann ich nicht länger ins Schreiben versinken,
Denn meinen Kaffee muß ich auch noch erst trinken.
Sehn drum die Verse noch sehr nüchtern aus,
So mache sich nur Herr von Muckel nichts draus.
Es liebt dich doch ewig und treu in der Tat
Dein Carl (heute kein Krautsalat).

---

[1]) Gasparo Spontini (1774—1851) war Webers Gegner und suchte 1824 die Aufführung der „Euryanthe" in Berlin zu verhindern; in dem mit Weber geführten Briefwechsel zeigt er sich als sehr schlauer Intriguant. Der ungeheure Beifall, den der „Freischütz" 1821 in Berlin, kurz nach der weniger erfolgreichen Erstaufführung seiner Oper „Olympia" erhielt, hatte ihn gegen Weber verstimmt, den er auch insgeheim für den anonymen Verfasser des bei der Freischützaufführung unter das Publikum verteilten Gedichts hielt, dessen Schluß, gegen Spontini gerichtet und auf den in der „Olympia" auf der Bühne erscheinenden Elefanten anspielend, lautet:

Und wenn es auch keinem Elefanten gilt,
Du jagst wohl nach anderem, edleren Wild!

Der Verfasser war Weber selbst unbekannt.

[2]) Entstanden: Juli oder August 1821 in Dresden.

Gedruckt: hier zum ersten Male, nach dem Manuskripte.

Bemerkung. Weber brachte seine Gattin am 21. Juli 1821 zur Kur nach Schandau, wo sie in Gesellschaft ihrer Freundin Frl. von Hanmann mehrere Wochen verblieb.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verspottung des eigenen Versemachens[1])

Stürze sturmstark stracks wieder zu,
Prächtig, machtreich, Sprachstrom du!
Bügel-, zügellos! Ziehe aus!
Rhythmisch festreich ist mein Gebraus!
Kämpfend, krampfvoll füllt sich der Mund,
Schlingend, schlängelnd sträubt sich der Schlund.
Verse, wer sie hört, zittert nur,
Gräßlich Gruftgraun folgt ihrer Spur.
Bangest, bäumst baß dich, Pegasus, hoch —
Trugst traun traurigern Reiter nie noch,
Chaisenträgerprosa kaum wert.
Schicksal schickt's scharf! Schnell, o Pferd!
Angstschweiß brandheiß gleist Wang' ab!
Sprache — renkst, schränkst, kränkst ihn ins Grab!

Ja, wer heißt mich denn Verse versuchen?! Versuchet die Götter nicht, oder die Reime und Füße rücken als Eumeniden dir entgegen mit sinnverwirrenden Schlangenhäuptern. — So geht's; wer andrer Leute Kinder unberufen tadelt, erfährt das größte Leid an den eigenen; was ich je an schlechten Versen schlecht gefunden, zahlt sich mir doppelt heim in den eigenen Kindern. — Wie sie mich anstarren, stier, stürzend, ungelenk sich überpurzelnd — — —

[1]) Entstanden: ? Das im Gedichte vorkommende Wort „Chaisenträgerprosa" — Anspielung auf die jetzt noch in Dresden bestehende Gilde der Chaisenträger — läßt mit Sicherheit schließen, daß diese Verspottung in Webers Dresdner Jahren (1817—1826) niedergeschrieben ist.

Gedruckt: hier zum ersten Male, nach dem sehr schwer leserlichen, starke Korrekturen aufweisenden Manuskripte Webers.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



VON KATHOLISCHER KIRCHENMUSIK

AUCH EINE ZEITFRAGE

von

Johannes Hatzfeld-Klein-Oschersleben



Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen getraut, verteidigt das Gute nur halb.

Franz Witt

Es ist nichts schwerer, als über Musik zu philosophieren", so oder ähnlich sagt Ernst von Lasaulx in seiner Philosophie der schönen Künste. Unter Umständen darf man das Wort auch variieren und sagen: nichts ist gefährlicher, als über Musik zu philosophieren, denn die Musikanten sind, wie männiglich bekannt, ein leicht erregbares Völkchen, das nicht nur in der Musik, sondern auch überall sonst für unvorbereitete Dissonanzen vulgo Explosionen eine merkliche Schwäche besitzt.

Wenn nun gar die Kirchenmusik als Thema probandum zur Diskussion gestellt wird, so ist die Gefahr, daß die Geister mehr als nötig in Erregung geraten, erst recht groß. Zwar haben die himmelhohen Sturzwellen der siebziger und achtziger Jahre sich bedeutend gelegt, die erbitterte Kampfesstimmung jener Epoche zittert aber immer noch nach. Und das Schlimmste: man ist in allgemein-musikalischen Kreisen mit dem Thema nicht ins Reine gekommen, der Kampf hat nicht, wie im Falle Wagner, zu einer Klärung der Meinungen geführt. Das beweisen die gelegentlichen Auslassungen auf beiden Seiten — kleine Kräuselwölkchen, die der ruhende Vulkan emporschickt.

Daß es nicht gelungen ist, wenigstens den überwiegenden Teil der führenden Geister auf derselben Linie zusammenzubringen, ist zu bedauern, im Interesse der Kirche sowohl, als auch der Musik.

Wenn nun in den nachfolgenden Erörterungen versucht wird, wenn nicht sine studio, so doch sine ira Einiges zur Verständigung zu sagen, so sind wir uns der Schwierigkeiten, die das hat, gar wohl bewußt, hoffen aber an dieser Stelle bei Freund und Feind vorurteilsfreies Gehör zu finden.

In seinem feinwägenden Essay über Friedrich Klose in Heft 3 der „Modernen Tonsetzer" („Die Musik", VII. 7) sagt Rudolf Louis über Franz Liszt und seine Bemühungen zur Reform der Kirchenmusik:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Er selbst [Fr. Liszt], der zugleich ein tiefgläubiger Katholik und ein auf den Höhen allgemeiner Geistesbildung wandelnder, durchaus modern empfindender Mensch und Künstler war, fühlte sich berufen, auf dem Gebiete der Kirchenmusik reformatorisch aufzutreten, d. h. seinen Teil dazu beizutragen, daß der Widerspruch dessen, was die Kirche übt und vorschreibt, mit dem was die Gegenwart fühlt und denkt . . . . . — daß dieser Konflikt wenigstens auf dem von ihm beherrschten Gebiete der Musik einer gedeihlichen Lösung entgegengeführt werde."

In diesem Satze ist nach Seite der Kirche hin der ohne Zweifel schwerstwiegende Vorwurf erhoben, der sich überhaupt erheben läßt. Trifft er aber zu?

Man tut gut, sich bei Beantwortung dieser Frage an die offiziellen Aktenstücke der Kirche zu halten.

Papst Pius X. hat in einem Motuproprio vom Jahre 1903 eine Anweisung über die Kirchenmusik gegeben, die sich im großen und ganzen als eine Zusammenfassung aller jener Erlasse darstellt, die vordem schon ergangen waren. Heben wir im Folgenden jeweils das den Musiker Interessierende kurz heraus:

Die Stellung der Musik innerhalb der Liturgie wird im einleitenden Satze dahin präzisiert, daß die Kirchenmusik ein wesentlicher Teil (parte integrante) der Liturgie ist und also an deren allgemeinem Zwecke, nämlich die Ehre Gottes und die Heiligung und Erbauung der Gläubigen zu fördern, teilnimmt.

„Sie ist bestrebt, die Würde und den Glanz der kirchlichen Zeremonieen zu vermehren . . ., dem liturgischen Texte eine größere Wirksamkeit zu verleihen."

Nachdrücklich wird betont, daß die Kirchenmusik wahre Kunst sein muß,

„weil sie sonst unmöglich auf das Gemüt der Zuhörer jene Wirkung ausübt, welche die Kirche zu erreichen bestrebt ist, indem sie in der Liturgie die Kunst der Töne zuläßt."

Als Eigenschaften der Kirchenmusik werden gefordert: die Heiligkeit und Güte der Formen und die Allgemeinheit. Dazu aber wird ausdrücklich bemerkt, daß jene Forderung der Allgemeinheit durchaus nicht auf eine Nivellierung hinauslaufen soll, sondern daß auch jede Nation in den kirchlichen Kompositionen jene besonderen Formen aufweisen darf, die gewissermaßen den eigentümlichen Charakter ihrer Musik bilden. „Doch dürfen diese Eigenschaften nicht so sich vordrängen, daß jemand von einer anderen Nation bei ihrem Anhören einen Eindruck empfange, der nicht gut ist", d. h. dem nationalen Charakter soll durch Stilisierung, durch Erhebung in eine höhere Sphäre das allzu Erdhafte, zu sehr an den Alltag Erinnernde abgestreift werden.

Soweit die allgemeinen Bestimmungen. Sie sprechen für sich selbst und mir scheint, daß keine von ihnen einer Verteidigung bedürfe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

An dem aus den allgemeinen Bestimmungen sich ergebenden Maßstabe werden nun im folgenden Abschnitte die einzelnen Gattungen der Kirchenmusik gemessen.

Da heißt es zuerst vom Choral, daß er der eigentliche Gesang der römischen Kirche ist und immer als das höchste Vorbild der Kirchenmusik betrachtet werden muß.[1]) Der Choral ist also Kirchenmusik kat exochén. Tut die Kirche Unrecht daran, ihm diesen Ehrenplatz einzuräumen? Das wird kein vorurteilsfreier Musiker behaupten, der einmal an rechter Stelle den Duft dieser feinsten Blüte einer hochentwickelten Kultur eingesogen hat. Vielleicht trägt der Umstand, daß gerade unser fein differenziertes modernes Gefühl sich von den im Choral gebräuchlichen alten Tonarten angezogen fühlt, dazu bei, ihn uns selbst wieder näher zu bringen.

Und wenn es weiter von der klassischen Polyphonie heißt, daß auch sie im höchsten Grade die Eigenschaften guter Kirchenmusik besitze und es daher verdiene, wieder häufiger gebraucht zu werden, so ist es eigentlich überflüssig, zu bemerken, daß dieser Stil, weil im Dienste der Kirche groß geworden, ein Anrecht darauf hat, daß alles das, was er an Ewigkeitswerten (allerdings auch nur das) hervorgebracht, liebevolle Pflege finde, und ich glaube nicht, daß ich für den Palestrinastil erst noch die Zeugnisse eines Beethoven, Mendelssohn, Thibaut, Wagner — aus neuerer Zeit nenne ich Arthur Seidl (Wagneriana 2. Band, S. 59 ff.) — ins Feld zu führen brauche.

Ohne Zweifel wäre es, auch vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet, ein unersetzlicher künstlerischer Verlust, wollte die Kirche fortan die Pflege dieser beiden Stilarten unterlassen.

Jedoch weder der gregorianische Choral, noch die Polyphonie des 16. Jahrhunderts ist es, worauf es uns hier ankommt. Die Frage ist die: Legt die Kirche den modernen Menschen fest auf das Empfinden vergangener Jahrhunderte, oder läßt sie ihn sich auch in seiner Sprache beim Gottesdienste aussprechen, läßt die Kirche auch die moderne Musik zu Worte kommen? Diese Frage darf man mit einem runden Ja beantworten. Im Motuproprio heißt es nämlich:

„Die Kirche hat immer den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienste alles das, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen, wenn sie ebenfalls Kompositionen von solcher Güte, Ernsthaftigkeit und Würde darbietet, daß sie in keiner Weise der liturgischen Verrichtung unwürdig sind."

[1]) Darin liegt ebensowenig eine rückschrittliche Forderung, wie wenn wir heutzutage einem Kunstjünger das Studium des großen Johann Sebastian anbefehlen; der Kopf, der Kopf ist gemeint, nicht der Zopf.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vielleicht könnte der Zusatz „jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze" den Anschein erwecken, als nehme die Kirche mit der anderen Hand, was sie mit der einen gegeben habe. Ist es aber einem Palestrina gelungen, im Rahmen der liturgischen Forderungen vollendete Kunstwerke zu schaffen, warum sollte es heute unmöglich sein? Das behaupten zu wollen, hieße die Gesetze des Geschmackes für Gesetze der Schönheit erklären. Ja man darf noch weiter gehen und behaupten, die sogenannten liturgischen Gesetze, soweit sie unmittelbar die Musik angehen, sind nichts anderes, als die elementarsten Stilforderungen, die noch niemand verletzt hat, ohne sich zugleich an der Kunst zu vergehen.

Wenn ein Musiker ein Quartett schreibt, so verlangen wir von ihm, daß er einen reinen Quartettstil schreibe; sobald er sich vergißt und orchestral wird, kreiden wir ihm das an, trotz einem Beckmesser. Schreibt er ein Musikdrama, so verlangen wir dramatische Musik, verlangen, daß er die Handlung nicht durch endlose Lyrika aufhalte, verlangen, daß seine Musik mit Wort und Handlung in lebendigem Kontakt stehe, und wir lehnen, wennschon oft mit Bedauern um die schöne Musik, ein Drama ab, das diese Bedingungen nicht erfüllt. Das sind Gesetze, die sich aus dem Wesen des Quartetts sowohl als des Dramas ergeben. Nun ist aber eine Messe im musikalischen Sinne ein ebenso scharf umrissener Begriff wie etwa das Quartett oder das Drama. Die künstlerischen Gesetze, nach denen sie geschaffen werden muß, müssen also folgerichtig aus ihrem eigenen innersten Wesen erfließen; sobald sie anderswoher genommen und ihr aufoktroyiert werden, kann zwar immer noch ein schönes Musikstück entstehen, das Werk als Ganzes aber ist eine ästhetische Sünde; anders gesagt: wie der Begriff „Musikdrama" Grenzen setzt, über die der schaffende Künstler nicht hinausgehen darf, soll das, was er schafft, noch ein Musikdrama sein, so trägt auch der Begriff „Messe", recht erfaßt, seine künstlerischen Grenzen in sich selbst.

Man hat sich ja erst in den letzten Jahrzehnten wieder zu der alten Wahrheit durchgerungen, daß Schönheit nicht etwas von außen Aufgeklebtes, sondern etwas aus der Idee, aus dem Innern Herausgewachsenes sein müsse. Es sei nur an die Entwicklung des Kunsthandwerks erinnert. Diesem Prinzip hatte Wagner auf musikalischem Gebiete schon lange zuvor zum Durchbruch verholfen. Nichts ist der Kirchenmusik von größerem Vorteile gewesen, als Wagners Kampf um das Kunstwerk der Zukunft, das Ringen in seinen Werken, dem Worte wie der Handlung wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen. Denn die katholische Messe, insofern sie als Opfer in die äußere sinnliche Erscheinung tritt, ist eben auch ein Gesamtkunstwerk im eminenten Sinne, wie schon A. W. Ambros betonte; folglich mußte ihrem musikalischen Teile zugute kommen, was Wagner

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

errungen. Vordem hatte man ja die Fehler, die man in der Oper machte, auch unbedenklich auf die Kirchenmusik übertragen; wie man in der Oper unbekümmert um den Geist der Handlung und des Wortes Musik machte, so auch in der Kirche. War also der Oper in Wagner ein Reformator erstanden, so mußte aus psychologisch zwingenden Gründen auch für die Kirchenmusik einer erstehen.

Das Meßopfer [1]) ist die unblutige Erneuerung des welterschütternden und weltverjüngenden Dramas auf Golgatha, die liturgisch-eucharistische Verwirklichung oder Wiederholung der christlichen Geheimnisse. Die Musik steht im Verein mit anderen Kräften im Dienste dieses Geheimnisses und wird durch dieses über sich selbst emporgehoben, und das um so höher, je besser es ihr gelingt, den Inhalt der heiligen Handlung zum Ausdruck zu bringen; Emanzipierung aber bedeutet für sie Entthronung, denn dann wird sie als störendes Anhängsel direkt lästig empfunden, wofern man nicht die Kirche für eine andere Art von Konzertsaal hält. Ist es doch im Wagnerschen Musikdrama genau so. Auch bei ihm ist die Musik in keiner Weise Selbstzweck, sondern dient einer höheren Idee. Gibt man das aber zu, so ist ohne weiteres klar, daß die Idee und nur diese das formgebende Prinzip ist. So verkehrt es darum ist, ein Musikdrama ganz ausschließlich vom Gesichtspunkte des Musikers aus zu betrachten, so verkehrt ist dasselbe Verfahren, wenn es auf eine Messe angewendet wird. Der Musiker kann eben nur beurteilen, ob die Musik den Gesetzen der Logik und Schönheit entspricht, und das Urteil, das er abgibt, kann nur Geltung haben für die Musik als solche. Für den Konzertsaal mag das seine unbestrittene Berechtigung haben; anders aber ist es, wenn es gilt, den musikalischen Teil einer Messe als organisches Glied eines lebendigen Ganzen zu beurteilen. Die musikalischen Gesetze bleiben da freilich voll bestehen, ihre Anwendung aber modifiziert sich nach den Gesetzen, die für das Gesamtwerk gelten.

So einfach und selbstverständlich diese Forderung erscheint, so wird doch gerade sie am häufigsten außer acht gelassen, und die meisten Differenzen verschwinden allsogleich, sobald man sie im Auge behält. Es ergibt sich dann z. B. sofort die Berechtigung der Forderung des Motu-proprio, daß die kirchlichen Kompositionen in ihren äußeren Formen nicht nach profanen Stücken gebildet sein dürfen (das wäre z. B. der Fall, wenn man das Gloria in Form eines Pastorale komponieren, oder das Benediktus zu einem regelrechten Ständchen verarbeiten wollte), daß man nicht

[1]) Es ist bekannt, daß die kleineren Tonformen meist an den Fehlern wie Vorzügen der jeweils zeitgemäßen größeren Formen partizipieren. Wir dürfen uns also in den nachfolgenden Untersuchungen auf die vornehmste kirchliche Kunstform, die Meßkomposition, beschränken.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die einzelnen Meßtexte durch Zertrennung ihrer Einheit berauben und zu einer zusammenhanglosen Reihe von Arien, Duetten, Terzetten und Chören machen solle, denn das hieße ein wesensfremdes Formprinzip in die Messe hineintragen.

Unter demselben Gesichtspunkte ergibt sich die ästhetische Rechtfertigung der Anordnung, daß man nicht mit Rücksicht auf den Gesang oder das Spiel den Priester am Altar länger warten lassen dürfe, als es die liturgische Zeremonie mit sich bringe, wobei allerdings in einem bestimmten Falle auch der Zelebrant auf die Sänger Rücksicht zu nehmen habe. Die Messe ist eben nicht nur Wort, sondern auch Handlung, und darum verträgt sie von vornherein keine oratoriumsmäßig-epische Breite. Treffend sagt darüber Franz Witt:

„Es hilft nichts, endlos zu sagen, ‚Herr Herr . . . .', die Tonkunst darf sich nicht in endlosem Gefühlsausdruck ergießen, sondern sie muß, modern gesagt, voll gesunden Realismus sein. Selbst ein Palestrina konnte sich nicht immer vom Ausspinnen eines Themas in longum et latum freimachen, und nur jene Werke Palestrinas und seiner Zeitgenossen, welche diesen aus der Natur der Sache, aus der Geschichte, aus langjähriger Praxis und dem Wesen der Liturgie geschöpften Forderungen entsprechen, sind zeitlos, ewig." — „Kein vernünftiger Mensch wird selbstverständlich die Güte einer Komposition mit der Uhr in der Hand bemessen, man muß sich also wie immer, so auch hier vor Pharisäismus und Kleinlichkeit hüten; aber sunt certi denique fines." (P. Isidor Meyerhofer O. S. B. Über die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik, Augsburg, Böhm, S. 121.)

Was nun den Text angeht, so bestimmt das Motuproprio, daß er gesungen werden soll, wie er in den Büchern steht, ohne Veränderung, Umstellung, ungehörige Wiederholungen, ohne Zerstückelung der Werte und Silben und so, daß er den Gläubigen verständlich ist. „Der Umstand, daß die katholische Kirche für den Gottesdienst das Textwort vorgeschrieben hat, ist keine Forderung, die künstlerisches Schaffen unmöglich macht." (Storck, Musikgeschichte, S. 481.) Die übrigen Forderungen in Bezug auf den Text aber müßten, wenn sie nicht schon von der Kirche erhoben wären, im Namen der Kunst gestellt werden.

Die oberste und zweifellos berechtigste Vorschrift der Kirche ist aber die, daß das Ganze aus dem Geiste der kirchlichen Handlung geboren und von ihm getragen sei, sich alles Weltlichen und Theatralischen aber enthalte. Der Geist der heiligen Handlung spricht sich nun am deutlichsten im Texte aus. Wird man also dem Texte nicht gerecht, dann damit zugleich auch nicht der Handlung.

Viele können sich nicht entschließen, Joseph Haydn als Kirchenkomponisten fallen zu lassen. Dagegen hilft am besten eine demonstratio ad oculos. Halte man einmal ganz nüchtern das eine oder andere Kyrie oder Agnus dei Haydns neben das „Gebet Heinrichs" aus „Lohengrin";

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

noch drastischer wirkt es, wenn man gewisse Teile des „Parsifal“ daneben hält, — das Gebet Heinrichs ist sicher keine Kirchenmusik, ich habe aber das Gefühl, als gehöre das Gebet des Musikdramatikers noch eher in die Kirche, als das Kyrie usw. dieses Kirchenkomponisten. Das Kyrie z. B. ist doch der wiederholte inbrünstige Ruf um Erbarmen einer, ob ihrer Sündhaftigkeit zagenden Seele. Haydn macht da eine sogenannte „heitere Musik“ und wirft zwischendurch ein Kyrie hinein. Es schlägt ferner, um ein weiteres Beispiel anzuführen, jeder musikalischen Wahrheit ins Gesicht, wenn er da, wo im Gloria der Chor in staunender Bewunderung der Größe Gottes in das „Adoramus te“ ausbricht, eine Musik schreibt, die seinen fidelen Symphoniefinales so ähnlich ist, wie ein Ei dem andern. Diese und noch viele andere Jovialitäten verletzen geradezu ein durch Wagner geschultes Gehör, wenn man nicht etwa vom Texte absieht und sich nur an die Noten hält. Dabei bleibt gewiß bestehen — es kann niemand Haydn höher schätzen, als ich —, daß die Musik an sich wertvoll, geistvoll, effektvoll ist; aber weil sie nicht wahr ist, darum paßt sie nicht für die Kirche. Gewöhnlich wird ja hier der bekannte Ausspruch Haydns zitiert, der seine fröhliche Musik rechtfertigen soll. Mit Verlaub, das ist eine Erklärung, aber keine Rechtfertigung. Wer wollte sich dafür verbürgen, daß etwa „Tristan“ oder „Parsifal“ noch lebenskräftig wären, falls es Wagner dabei so „haydnisch fröhlich“ zu Mute gewesen wäre?

Gerade an der mangelnden Übereinstimmung von Wort und Ton scheitern für den Unbefangenen auch die Messen Mozarts. Statt aller Auseinandersetzungen zitiere ich ein Wort Heinrich Reimanns, eines gewiß kompetenten Beurteilers:

„Seine Messen sind ungleich an Wert, aber selbst die besten und von Jahn dem Requiem am nächsten gestellten Kompositionen dieser Gattung sind bei allen ihren Vorzügen so unfrei konzipiert, so sehr nicht bloß bestimmten lokalen Verhältnissen, sondern auch dem Geschmacke kirchlicher Würdenträger und dem allgemeinen Usus anbequemt, daß der Komponist, der sonst so entzückend den Ton dem Worte anzupassen verstand, hier oft geradezu gedankenlos erscheint, so wenig kommt es ihm darauf an, den Inhalt der Textworte durch Musik wiederzugeben.“ [1])

Wo Mozart ganz er selbst ist, nicht konventionell schafft, z. B. im „Ave verum“, da entsteht ein Juwel kirchlicher Musik.

Für Beethoven gibt Karl Storck (Musikgeschichte, S. 481), der doch Haydn und Mozart noch für kirchlich gelten lassen will (von Mozart hebt er charakteristischer Weise auch die Messen in F und D besonders hervor), zu,

[1]) Trotzdem geht Franz Witt, der Gründer des Cäcilienvereins, so weit, daß er zugesteht: „Wer der Kunst dienen will, der führe Mozarts ‚Achte‘ und ‚Neunte‘ auf (Köchel 192 und 194 in F und D) und lasse alle übrigen Messen desselben beiseite.“ (Siehe Musica sacra 1875, S. 23.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

daß er den Kirchenkomponisten nicht beizuzählen sei. Trotzdem aber enthält seine C-dur Messe ganze Partieen, die für die Kirche wohl geeignet wären, wie selbst Witt zugesteht. Aber

„Die Kirchenmusik Schuberts, Webers oder Gänsbachers — von den Geringeren und Schlimmeren zu schweigen — ist viel weltlicher [noch], als die der beiden Haydn, Mozarts und Cherubinis." (Storck 483.)

Kommen wir nach dieser keineswegs unnützen Abschweifung auf unser Thema zurück. Das eine glaube ich nunmehr als bewiesen annehmen zu können, daß alle liturgischen Gesetze letzten Endes darauf hinauslaufen, die Einheit von Inhalt und Form zu wahren, das Wesentliche des Gottesdienstes in den Vordergrund zu rücken und zu verhüten, daß dieses durch die zu seiner größeren Ausdruckskraft herangezogenen Faktoren überwuchert werde. Gerade diese Gesetze sind es darum aber auch, die, weil aus dem Wesen der Kirchenmusik erflossen, einzig imstande sind, ihr Wesen zu wahren und ihr die Charaktermerkmale eines eigenen Stiles aufzudrücken. Denn dem berufenen Kirchenkomponisten — und dazu ist ebensowenig jeder berufen wie zum Musikdramatiker — setzen sich alle diese „Beschränkungen" in starke Stimmungsmomente um und werden so für seine Musik fruchtbar und für den Stil charakteristisch. Als Gleichnis möchte ich da herbeiziehen die Aufgabe, die einem Architekten oft, wenn nicht immer, gestellt wird, auf einem räumlich begrenzten Platze ein allen praktischen Anforderungen entsprechendes Gebäude zu errichten, das sich sowohl seiner Umgebung harmonisch einfügt, als auch, für sich allein betrachtet, allen künstlerischen Anforderungen entspricht. Die Anwendung ergibt sich von selbst.

Man mag das nun nennen wie man will, meinetwegen auch „dienende" Kunst, ich frage dann aber: Wo ist eine Kunst, die nicht dient? Gerade der Grundsatz l'art pour l'art erniedrigt in seinen letzten Konsequenzen die Kunst zu einer Art Bajazzo, der verblüfft, eventuell auch ergötzt, aber nie erhebt. L'art pour l'art-Musik ist vollends nur möglich vom verflossenen Hanslickschen Standpunkte aus. Hermann Kretzschmar hat in seinen „Musikalischen Zeitfragen" ein prächtiges Kapitel über „Musik als dienende Kunst" geschrieben, das ich in diesem Zusammenhange zur Lesung anempfehle. Seltsam, das Schlagwort von der freien und angewandten Kunst, das allerdings auch wieder relativ zu nehmen ist, kennt man bei allen anderen Künsten, nur wir von der musikalischen Zunft huldigen hier einem total verstiegenen Idealismus, der uns denn auch glücklich dahin gebracht hat, daß das Gros des Volkes der modernen Musik verständnislos, fremd gegenübersteht — sie ist ihm Kabbala, ein ungenießbares Getränk, für das es in dem Tresterwein musikalischer Pantscher einen ihm immer mehr zusagenden Ersatz findet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Von einer Erniedrigung der Kunst im Dienste der Kirche dürfte man logischer Weise erst dann sprechen, wenn ihr vorher ihr Bestes genommen würde, so daß sie genötigt wäre, das, was sie schaffen soll, mit unzureichenden Mitteln zu schaffen. Das tut aber die Kirche nicht, sie läßt die Kunst vielmehr im Vollbesitze aller ihrer Ausdrucksmittel. Es steht dem Künstler vollständig frei, mit welchen Mitteln er das ihm vorgesteckte Ziel erreichen will. Er darf alle modernen Ausdrucksmittel der Harmonik, Chromatik, Enharmonik und Instrumentation sich zunutze machen, selbstverständlich innerhalb gewisser Grenzen, nämlich insoweit sie hic et nunc geeignet und am Platze sind, denn es leidet doch wohl keinen Zweifel, daß ein Kirchenkomponist in der Wahl seiner Mittel sich ebensowohl vergreifen kann, als ein Opernkomponist. Andererseits ist gewiß zu beachten, daß nach dem Satze: Quod licet Jovi, non licet bovi ein Genie oft gerade das zu purem Golde macht, was in den Händen des Talentes Schlacke bleibt. Das gilt besonders von der kirchlichen Instrumentalmusik. Charakteristisch ist da ein Wort Franz Witts, das wert ist, hier wiedergegeben zu werden. An einer Stelle der Reisebriefe Mendelssohns heißt es:

„Einiges will ich Dir aber noch von der Aurora des Guido sagen, die ich sehr oft besuche und die ein Bild zum Wändeeinrennen ist, denn solch eine Eile, solch ein Vordringen, daß alles klirrt und schallt, hat kein Mensch je sich gedacht. Die Maler behaupten, es sei von zwei Seiten beleuchtet, meinetwegen sollen sie ihre Bilder von dreien her beleuchten, wenn's nur hilft."

Dazu sagt Franz Witt:

„Auf die Kirchenmusik angewandt, möchte ich sagen: Ihr Komponisten, nehmt, was ihr wollt, drei oder sechs Posaunen, wenn's nur hilft, wenn nur die Majestät Gottes und die Pracht der kirchlichen Liturgie zum rechten Ausdrucke kommt."

Diese Worte Witts werden durch das Motuproprio in keiner Weise desavouiert, es zieht auch da nur eine selbstverständliche Grenze, wenn es sagt: Verboten ist in der Kirche der Gebrauch des Pianoforte, sowie der lärmenden oder leichtfertigen Instrumente, wie die kleine und die große Trommel, Becken, Glockenspiel und ähnliches.

Das Fazit unserer Untersuchung wäre also dahin zusammenzufassen: die Kirche läßt auch die moderne Musik in der Kirche zu und ist darauf bedacht, ihr die Bewegungsfreiheit zu lassen, die sie für sich verlangen muß.

Als letzter, aber darum nicht mindester Punkt sei noch Folgendes betont. Der bekannte Berliner Maler Max Liebermann sagt in einem Aufsatz (Neue Rundschau, 1904):

„Auch weiß ich wohl, daß die Darstellung einer Madonna noch andere als rein malerische Ansprüche an den Künstler stellt, und daß sie als künstlerische Aufgabe schwerer zu überwältigen ist als ein Stilleben."

Fiat applicatio!

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sollte es nun wirklich so schwer sein, daß die, die guten Willens sind, sich verständen? Karl Storck sagt in seiner Musikgeschichte:

„Die Lösung der Kirchenmusikfrage ist von höchster Wichtigkeit für die gedeihliche Weiterentwicklung der Kirchenmusik und damit des künstlerischen Lebens unseres Volkes überhaupt."

Die Lösung dieser Frage ist aber nur dadurch möglich, daß man sich beiderseits auf den Boden der realen Tatsachen stellt. Wenn man das tut, dann ergibt sich einerseits, daß die Messen Beethovens, Mozarts, Haydns und erst recht die ihrer Nachahmer für die Kirche nicht zu retten sind, andererseits aber, daß es sehr wohl möglich ist, mit Ausnutzung aller modernen Ausdrucksmittel, kirchlich zu komponieren. Warum hätte denn auch Franz Liszt auf Reform der Kirchenmusik drängen sollen, wenn die Werke jener Meister sich mit seinem Ideal von Kirchenmusik gedeckt hätten? Warum hätte denn Richard Wagner die Worte schreiben können:

„Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im allgemeinen ihre Reinheit verloren hat, haben nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeit Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemein künstlerischem Werte sind: dem reinen Kirchenstile, wie es jetzt ihn wieder herzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an; sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen . . ."?

Nun hat aber die Ablehnung dieser Meister, die ebensowohl aus ästhetischen, als auch aus kirchlich-liturgischen Gründen erfolgen mußte, gar viele zu einem verhängnisvollen Irrtum verleitet. Sie schlossen: Mozart, Haydn usw. haben mit modernen Mitteln ihre Messen geschrieben, diese Messen sind unkirchlich, folglich ist der moderne Stil für die Kirche überhaupt nicht geeignet, ergo, zurück zu den Alten! Diese Parole war um so verführerischer, als eben zu der Zeit durch Herausgabe von Proskes „Musica divina" geradezu ein Wunderland hochkünstlerischer, echt kirchlicher Musik erschlossen wurde. Darüber vergaß man, nicht allgemein freilich, daß der richtige Schluß aus obigen Prämissen hätte lauten müssen: also ist der rechte moderne Kirchenmusikstil noch nicht gefunden, wohlan, helfen wir ihn schaffen! Franz Witt, der Gründer des Cäcilienvereins, war es, der diesen richtigen Schluß zog und ihn unentwegt nach beiden Seiten hin verteidigte. So und soviele andere aber[1]) klammerten sich ganz an die Polyphonie der Alten an und verfochten mit Hartnäckigkeit die These: diese und die ihr nachgebildete Musik ist die einzig kirchliche. Dieses Hinausschießen über das Ziel auf der einen Seite hatte natur-

[1]) fast ausschließlich Cäcilianer.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gemäß zur Folge, daß man auf der andern Seite ebenfalls übers Ziel schoß, indem man sich ebenso einseitig für Beethoven, Mozart, Haydn ins Zeug legte. So glaubten die einen den Forderungen der Kirche, die anderen denen des Fortschrittes bestens zu dienen. Eine Verständigung aber war unmöglich, weil man sich auf der einen Seite für eine Kirchenmusik begeisterte, die nicht modern war, auf der andern Seite für eine moderne Musik, die nicht kirchlich war. Und wer hatte den Schaden davon? Die Kunst und jene Künstler, die ernsthaft bestrebt waren, einen modernen Kirchenmusikstil zu schaffen. Statt die verdiente Anerkennung und Ermunterung zu genießen, wurden sie von beiden Seiten angegriffen, von der einen Seite Reaktionäre, von der anderen Revolutionäre gescholten. Wer einmal die ersten Jahrgänge der „Fliegenden Blätter für Kirchenmusik“ und der „Musica sacra“ unter Witts Leitung durchsieht, der bekommt einen kleinen Einblick in diese Komödie der Irrungen. Immer und immer wieder mußte Franz Witt mit vielen wuchtigen Hieben seinen richtigen Standpunkt nach beiden Seiten vertreten, ohne sehenswerten Erfolg, so daß er mit Recht klagen konnte:

„Der ärgste Feind einer wahrhaft kirchlichen Tonkunst ist das einseitige voreingenommene Urteil hüben und drüben, per excessum und per defectum, das Urteil jener, die bloß Haydns K. M. kennen, ohne Palestrina und Choral, und das Urteil jener, die bloß Palestrina und Choral kennen und gelten lassen wollen“. (Musica sacra 1874, S. 77).

Was Rudolf Louis in seiner Biographie Anton Bruckners als die Intention Franz Liszts bezeichnet, nämlich die

„Synthese der spezifisch modernen Tonkunst mit dem kirchlichen Geiste, wie er in den klassischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts seinen mustergültigen musikalischen Ausdruck gefunden“,

eben das war auch Franz Witts Ideal, das er auch durch eigene Kompositionen zu erreichen trachtete. In diesen aber muß er wohl gar nicht so sehr danebengeschossen haben, wenn ihm Franz Liszt in Gegenwart Kardinal Hohenlohes das Kompliment machen konnte:

„Lassen Sie doch die Leute fluchen, stehlen [NB. Witt war Pfarrer], aber schreiben Sie uns zwanzig schöne Takte, wie Sie uns so oft geschrieben haben!“

Neben und nach Franz Witt lassen sich noch viele andere Tonsetzer aufzählen, die dem gleichen Ziele zustrebten und zustreben. Ich nenne Stehle, Mitterer, Tinel, Griesbacher, Filke, Renner jun., Bonvin, Brosig, Greith, Bottazo u. A. Diese alle streben das Ideal eines modernen katholischen Kirchenstils auf dem Boden des Motuproprio an. Und es ist wahrlich nichts Schlechtes, was sie mit ihrem Namen decken. Im Gegenteil, wenn man ihre Werke hört oder durchsieht, dann ist man der festen Überzeugung, daß wir auf dem besten Wege sind, jenes Ziel zu erreichen, wenn es nicht gar hie und da schon erreicht ist. Es wäre

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

daher wohl an der Zeit, daß man das allmählich einsähe und nicht dadurch der neuen Kunst Licht und Luft verschlösse, daß man immer und immer wieder die Klassiker für die Kirche reklamiert. Man tut damit der Kunst ebensowenig einen Dienst, als jene Eiferer für die Alten ausschließlich es der Kirche tun. Ja ich stehe nicht an, das direkt als ein Dienen dem Rückschritte zu bezeichnen; gewiß in der besten Meinung, aber gut gemeint ist eben nicht immer auch gut getan. Es kann nicht im Interesse der Kunst liegen, daß eine weichliche Stilmengerei die Grenzen zwischen Kirchen- und Profanmusik verwische, das wäre gleichbedeutend mit Verarmung der Kunst. Was wir brauchen, das ist ein echt moderner, kraftvoller, charakteristischer Kirchenmusikstil, dazu zu helfen haben die Männer der Kunst ebenso ein Interesse als die der Kirche. Darum täten die profanmusikalischen Zeitschriften nur, was ihres Amtes ist, als Hüter und Pfleger der Kunst, wenn sie ein liebevolles verstehendes Augenmerk hätten für die Werke obengenannter Kirchenmusiker und nicht erst warteten, bis sie aus der Kirche in den Konzertsaal kommen. Das hieße sich einseitig abschließen gegen einen kraftvoll aufstrebenden Zweig der allgemein-musikalischen Kunst; Abschließung hat man aber bisher immer ganz andern Leuten zum Vorwurfe machen wollen.

Aber wo bleibt bei diesen Ausführungen der Cäcilienverein?

Ich würde meiner Aufgabe nur halb gerecht werden, ließe ich diesen Punkt unbeleuchtet. Zunächst ist festzuhalten: der Cäcilienverein ist nicht die Kirche, und wiederum: einzelne cäcilianische Heißsporne sind nicht der Cäcilienverein. Er ist mit keinerlei autoritativer Gewalt bekleidet, und seine Entscheidungen gelten daher nur soviel, als die vorgebrachten Gründe gelten. Was seinen Katalog angeht, so werden auch wohl die „Heißsporne“ folgendes Urteil Karl Weinmanns (Geschichte der Kirchenmusik, Kösel, Kempten, S. 152) unterschreiben müssen:

„Nur wenn er [der Cäcilienverein] die Behauptung aufstellen würde, daß bei der Wahl von kirchlichen Kompositionen ausschließlich sein Katalog als Richtschnur maßgebend sei, so daß Kompositionen, die nicht in dem Katalog verzeichnet stehen, das Prädikat ‚kirchlich‘ nicht verdienten, dann wären die Vorwürfe seiner Gegner gerechtfertigt, ja nicht bloß das, die tatsächlichen Verhältnisse würden gegen ihn zeugen. Denn es gibt auch außerhalb des Kataloges ebenso tüchtige und würdige Kirchenmusik, als im Katalog ein großer Teil von Werken vertreten ist, die auf Kunstwert keinen Anspruch erheben können.“

Leider muß man aber sagen, daß diese letztere Art dem Kataloge geradezu sein Gepräge gibt. Im übrigen gebietet es die Gerechtigkeit, zu sagen, daß der Cäcilienverein, wie er jetzt ist, besser ist als sein Ruf. Dafür ein Beispiel, das die Leser der „Musik“ besonders interessieren dürfte. In einer Besprechung von Max Regers op. 61 „Leicht ausführ-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bare Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche“ [1]) sagt Karl Straube:

„Vor den Cäcilianern unter den römisch-katholischen Kirchenkomponisten macht Max Reger in seinem op. 61 eine tiefe Verbeugung. Ob seine Gabe in Gnaden angenommen wird? Ich glaube es kaum! Zwar ist die Fassung dieser, zur Benutzung im katholischen Gottesdienste bestimmten Chorgesänge so schlicht und einfach, als nur irgend möglich, aber ab und an kann der moderne Max Reger in feinsinnigen harmonischen Wendungen sich doch nicht ganz verleugnen. Solche Dinge lieben jene Herren aber nicht!“

Der Unglaube Karl Straubes erwies sich als Aberglaube, denn das corpus delicti wurde mit einer warmen Empfehlung — also nicht bloß in Gnaden — in den Katalog aufgenommen. Ich muß noch weiter mit Beispielen aufwarten. Prof. Dr. Hermann Müller schrieb bei der Besprechung einer Messe Bonvin's (Kat.-No. 3381):

„Gewiß sind Palestrina, Vittoria usw. die Klassiker des a cappella-Satzes. Wenn wir ihrer uns freuen . . . ., so wollen wir doch nie vergessen, daß auch in der Kirchenmusik viele Wege nach Rom führen und daß der musikalische Genius hier freilich an gewisse liturgische Grundsätze und Grundgesetze wie an gewisse ästhetische und künstlerische Prinzipien sich innerlich gebunden wissen muß, nicht aber an einen bestimmten, historisch gewordenen Stil, oder gar an bestimmte Schablonen.“

In einer Besprechung von Max Filkes Tedeum, op. 101, sagt der Referent Anton Seydler geradezu:

„Dieses Tedeum ist eine Kulturstation in der Entwicklung der modernen Kirchenmusik, und ich begrüße es um so freudiger, als Filke endlich den Mut [!] hatte, zu schreiben ohne ängstlichen Rückhalt, im Sinne des Motuproprio . . . . Für das Orchester muß man aber auch orchestral schreiben, und jene sind übel beraten, welche in jedem Chroma, jedem übermäßigen und verminderten Akkorde sogleich sündhafte Theaterluft wittern. Nicht die instrumentalen Mittel an sich machen den Satz theatralisch, sondern nur die Art der Verwendung, und Filke hat gegen die liturgischen Vorschriften und Grundsätze nie gefehlt. Die Wahl seiner musikalischen Ausdrucksmittel aber steht ihm als Künstler frei.“

Aus den Vorstellungen heraus zu urteilen, die im allgemeinen über Cäcilianismus herrschen, sind vorstehende Expektorationen direkt „uncäcilianisch“. Ich möchte sagen, es ist der wahre, der einzig mögliche Cäcilianismus, weil er der Kunst gibt, was der Kunst ist, der auch eben deshalb sich durchsetzen muß und wird, gegen alle „Heißsporne“. Gebe man nun auch von der anderen Seite der Kirche, was der Kirche ist, dann hat aller Streit ein Ende, die Kirchenmusikfrage ist in der Theorie gelöst, und es wird dann, nach Witts prophetischen Worten, bald

„das Genie hervortreten, das die Gesetze der Kirche beobachtend, aber alle technischen Mittel, alle Vollendung, alle wahren Fortschritte der neuen Zeit benützend eine neue Bahn brechen und das uns vorgelegte Problem lösen wird, eine Kirchenmusik zu schaffen, die unseren Bedürfnissen und Zeiten gemäß ist.“

[1]) „Die Musik“ II. 2. S. 41.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ALTE MEISTER DES KLAVIERS

II: Johann Kaspar Kerll, 1627—1693

von Dr. Karl Nef-Basel

Bei Kerll erleben wir wieder das eigenartige Schauspiel, daß uns ein ursprüngliches Talent von zeitüberdauernder Kraft entgegentritt, das nur noch dem Namen nach bekannt war. Die bayrischen „Denkmäler" (Breitkopf & Härtel) legten 1901 zum ersten Mal wieder eine größere Anzahl Kompositionen Kerlls vor, herausgegeben von ihrem trefflichen Leiter Adolf Sandberger selbst, der auch eine tiefgründige Monographie beifügte (2. Jahrgang, 2. Band). Kerll war Orgelvirtuos, aber als Komponist von Opern, Kirchenwerken und Instrumentalmusik ein universaler Meister. Seine Orgel- und Klavierstücke dürften in seinem Gesamtwerk nur einen bescheidenen Platz behaupten, ähnlich etwa wie bei Händel. Sie gehören, genau genommen, mehr auf die Orgel als auf das Klavier.

Die ältere Zeit macht bekanntlich keinen scharfen Unterschied zwischen Klavier- und Orgelmusik; die Komponisten stellten es dem Spieler frei, das eine oder das andere Instrument zu wählen. Man wird in der Regel Tänze nicht auf der Orgel, und Choralvariationen nicht auf dem Klavier gespielt haben; aber kurzweg auf diese Weise sondern darf man doch nicht. Einmal war das Hauptklavierinstrument, das Klavizymbel, mit seinem sich immer gleich stark bleibenden Anschlag und seinen Registerzügen (zuweilen hatte es sogar ein Pedal) viel mehr orgelverwandt als unser Pianoforte, und anderseits waren Hausorgeln viel in Gebrauch, auf denen sicherlich, ähnlich wie auf unseren Harmonien, auch weltzugewandte Stücke, Suiten, Kapriccios usw., gespielt wurden. Wir müssen also sogar für die Programmstücke Kerlls, den „Kuckuck", den „Steirischen Hirten" und die „Battaglia", die wir heute als besonders für das Klavier geeignet erachten, die Möglichkeit der Ausführung auf der Orgel offen lassen.

Kerll ist kein enragierter und prinzipieller Programmkomponist wie der jüngere Kuhnau. Ein ganz anderer Weg führt ihn zu bildlichen Überschriften: Klänge der Natur und des Lebens reizen ihn zur Nachahmung und musikalischen Ausarbeitung. Seine Stärke als Instrumentalkomponist besteht überhaupt darin, daß er es versteht, ganz einfache Motive, elementare klangliche Bildungen wirkungsvoll zu entwickeln, mit ihnen architektonisch schön und stolz zu bauen. Händel ist vergleichsweise schon genannt worden, nicht nur, weil er, wie bekannt, eine Kanzone Kerlls in den „Israel" aufgenommen, sondern Kerll erinnert an den späteren Meister wie in seinem persönlichen Charakter so auch in seiner Kunst. Diese ist immer

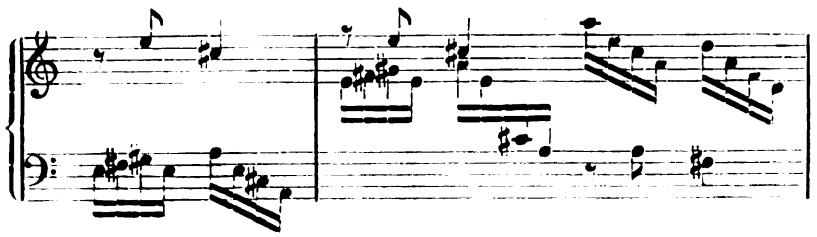
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

klar und plastisch, in der Entwickelung logisch; romantische Sprünge und Dämmerschein gibt es bei Kerll nicht. Wie die prächtigen vokalen Kirchenstücke, die der Denkmälerband bietet, sind auch die Orgeltokkaten und Kanzonen in der Prägnanz und Natürlichkeit ihrer Tonsprache kerngesund und von der erfrischenden Wirkung, die alles Gesunde ausübt. Einfache und knappe Motive nur liegen immer zugrunde, aber als echter Schüler Frescobaldi's, der die thematische Entwickelung zum Grundprinzip gemacht hat, weiß Kerll in klangvollem Satz etwas damit anzufangen und übertrifft dabei seinen Lehrer noch bedeutend in der formalen Rundung. Doch muß hervorgehoben werden, daß die Formen an sich noch in einem frühen Entwickelungsstadium sich befinden und unsere nachbachische Zeit kaum mehr absolut zu befriedigen vermögen. Also auch die Kerllschen Orgelstücke darf man dringlich nur Organisten empfehlen, die etwas historischen Sinn mitbringen.

Am meisten Anrecht auf allgemeine Würdigung in unserer Zeit haben die drei genannten Charakterstücke mit den Programmüberschriften. Wir glauben einen stichhaltigen Grund dafür in die Wagschale werfen zu können: die Liebe zur Natur, die sich darin ausspricht. Kerll stand, bevor er (1656) in München Hofkapellmeister wurde, in Diensten des Statthalters der Niederlande, Erzherzog Leopold Wilhelm, der in Brüssel residierte. Dieser besaß eine immense Kunstsammlung, und sein Kunstbeirat und Galerieleiter war kein Geringerer als David Teniers der Jüngere. Möglich, daß diese Nachbarschaft Kerlls Sinn für die Natur geschärft hat; wie aus den Bildern der Niederländer spricht aus seinen Kompositionen naiv, aber stark die Liebe zur Natur. Wir glauben wenigstens nichts hineinzuhören, wenn wir aus dem Kapriccio über den Kuckucksruf das Rauschen des Waldes und das Murmeln des Baches vernehmen. Man vergleiche nur Frescobaldi's Kuckucks-Kapriccio mit dem Kerlls und man wird die neue Auffassung sofort erkennen. Schon wie unser Komponist mit unermüdlichem Wohlgefallen dem Kuckucksrufe selber lauscht, zeigt, daß es ihm nicht nur um ein technisches Problem, sondern ein Stückchen Frühlingsmusik zu tun war. Immer neue charakteristische Kontrapunkte erfindet er dazu, erst ein leichtes Wiegen:



dann ein stärkeres Rauschen:



ein geschwätziges Murmeln:

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



das zu brausenden Läufen sich steigert:





nachher ein ganz eigenes träumerisches Lispeln in den Höhen, wiederum mit Steigerung:



schließlich ein Wehen und Rauschen, ganz ähnlich dargestellt wie von dem späteren Meister der Naturpoesie, Schumann:



Die verwendeten Mittel sind ja die denkbar einfachsten, und ein moderner Spieler wird geneigt sein, bei flüchtigem Zusehen das Stück als kindlich abzutun. Gewiß, es steht im Kindheitsalter der Instrumentalmusik,

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist aber deshalb nicht etwa kindisch, sondern voll Sinn und Verstand. Edle Maße, lebendige Entwickelung, echte Empfindung zeichnen es aus; es ist, wenn auch ein kleines, so doch ein wirkliches Kunstwerk. Die Probe kann jeder leicht selbst machen, wenn er sich nicht mit einem flüchtigen Durchspielen begnügt, sondern es öfter einmal liebevoll vornimmt; dann wird er ihm bald auf die Schliche kommen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem „Steirischen Hirten"; im Thema:



in diesem:



und anderen Kontrapunkten liegt ein Stückchen Alpenpoesie zu einer Zeit, wo man sonst von der Schönheit der Berge noch nicht viel wissen wollte.

Bei der „Battaglia" erscheinen die bescheidenen Mittel naturgemäß besonders naiv, und die Schlachtenschilderung an sich bleibt, so sehr sie die Komponisten zu allen Zeiten, von Jannequin bis zu Richard Strauß, gelockt hat, immer problematischer als die der Natur. Und doch, wenn man sich mit dem Stück vertraut macht, bekommt man Respekt vor dem Komponisten, der dahinter steht. Man kann schließlich auch mit Federstrichen eine Schlacht andeuten — wenn man's nur kann! Der sichere, aus vier Teilen sich zusammensetzende formale Aufbau und die Bestimmtheit des Ausdrucks erheben auch dieses Stück über das Niveau der bloßen Spielerei; die realistische Darstellung erinnert wiederum an die niederländischen Maler:



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Mit diesem verschiedentlich kontrapunktierten und durchgeführten Material läßt der Komponist anschaulich die Heere heranrücken. Dann kommt der eigentliche Kriegsmarsch mit Querpfeifen und Trommeln:



Die Battaglia selbst wird einzig und allein mit dem C-dur Akkord ausgefochten. Was der Komponist aber bei größter Naturtreue mit diesem alles fertig bringt, das ist ein kleines Kunststück für sich. Und, wie man schon aus den folgenden wenigen Schlußtakten entnehmen kann, gibt er schließlich mit bodenständiger Kraft der Siegesfreude Ausdruck:



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHOPIN'S TAGEBUCHBLÄTTER

EIN WORT DER ERWIDERUNG UND DER KLARSTELLUNG

von Oswald Kühn-Stuttgart

In Heft 2 der „Musik" (Oktober 1908) wird die Frage der Echtheit der am 8. Januar 1907 in der „Neuen Musik-Zeitung" erschienenen Tagebuchblätter Chopin's von neuem aufgerollt. Ich möchte nun mit folgenden Zeilen keineswegs auf die von dem Chopin-Forscher Ferdinand Hösick in Krakau gegen die Echtheit der Tagebuchblätter vorgebrachten Argumente hier eingehen; sie bilden den Inhalt einer objektiv geschriebenen und im Tone entsprechend gehaltenen Kritik. Anders steht es aber um den Ton der „Nachschrift des Übersetzers", des Herrn Bernard Scharlitt in Wien. Zwei Punkte daraus seien als Charakteristika hervorgehoben.

1. Herr Scharlitt schreibt: „Und erst nachdem Otto Lessmann und Moritz Rosenthal in der ‚Allgemeinen Musik-Zeitung' ihrer Meinung Ausdruck gegeben hatten, diese Tagebuchblätter seien eine Fälschung, wendet sich Herr Kühn an Frau Wiesenthal [die deutsche Übersetzerin aus dem Englischen] mit der nachdrücklichsten Forderung, ihm unter allen Umständen die sichere Quelle anzugeben, aus der sie das Tagebuch bezogen."

Diese Behauptung des Herrn Scharlitt gibt eine durchaus falsche Darstellung der Tatsachen. Wo steht in meinem, von Herrn Scharlitt ausdrücklich zitierten Artikel: „Chopins Tagebuchblätter, ein Wort zur Aufklärung" (No. 4 des 29. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung", vom 27. November 1907) eine Silbe davon, daß ich mich erst nachträglich, nachdem Herr Rosenthal und Herr Lessmann vorgegangen waren, um die Quelle bemüht hätte? Nachdem mir sozusagen das Messer an der Kehle saß? Womit stützt Herr Scharlitt diese seine mich in ungerechter Weise treffende Behauptung? In meinen Kopierbüchern kann ich außerdem jederzeit nachweisen, daß die Korrespondenz mit der Übersetzerin tatsächlich lange vor der Lessmann-Rosenthalschen Veröffentlichung stattgefunden hat. Weiter: als Herr Lessmann dreiviertel Jahr später auf Veranlassung des Herrn Rosenthal an die Öffentlichkeit die Frage nach der Quelle stellt, stellt er sie überhaupt nicht an mich, sondern an Herrn Gaston Knosp in Paris. Trotzdem ich meine guten Gründe hatte anzunehmen, daß Herr Knosp die Frage ignorieren würde — soviel ich weiß, hat er das auch getan — womit die Sache voraussichtlich erledigt gewesen wäre, trat ich in der „Neuen Musik-Zeitung" sofort in die Schranken mit dem Rufe: „Nicht in Paris, hier in Stuttgart ist die verantwortliche Stelle für die Veröffentlichung der Tagebuchblätter!" Jeder gerecht Urteilende wird allein aus diesem einen Umstande den Schluß ziehen, daß es mir keineswegs um einen „verzweifelten Versuch" zu tun war, die Dinge etwa hinterdrein zu verschleiern. Ich verwahre mich gegen die ungenaue, irreführende Interpretierung des Herrn Scharlitt.

2. Herr Scharlitt schreibt: „Diese Antwort [der Übersetzerin Frau Wiesenthal] genügt dem Herausgeber der ‚Neuen Musik-Zeitung', um seine Bedenken über das Mysteriöse an der Sache zu zerstreuen und die Tagebuchblätter in seiner Zeitschrift zu publizieren". (NB. die Antwort war hier nicht ganz korrekt in der „Musik" wieder-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegeben; ein wichtiger Satz daraus, daß nämlich die Blätter schon in einem ersten englischen Magazin erschienen seien, ohne, nebenbei bemerkt, einen Entrüstungssturm hervorgerufen zu haben, ist vorweggenommen). Aber diese Antwort genügte mir eben in der Tat nicht! In meinem oben genannten Artikel steht deutlich für jedermann, mit Ausnahme des Herrn Scharlitt, zu lesen: „Da ich kein Chopin-Forscher bin, wendete ich mich an den jungen polnischen Musikwissenschaftler Adolf Chybinski in München, zu dessen verschiedenen Arbeiten ich begründetes Zutrauen habe und haben kann, und bat ihn um Herausgabe der Blätter, die er auch übernahm". Diesen Satz einfach zu ignorieren und mich dadurch öffentlich dem Vorwurf der Leichtfertigkeit auszusetzen, ist ein etwas starkes Stück. Ich weise diese Art der Polemik ganz entschieden zurück. — —

Zur Sache selbst: Es ist meinen unausgesetzten Bemühungen gelungen, die Angelegenheit tatsächlich ins Reine zu bringen, wobei mir Frau Wiesenthal in aufrichtiger Weise geholfen hat. Der „zur Klärung des Falles führende Weg" war also doch der rechte! Nachdem wir in England und weiter in Amerika die Spur der Herausgeberin verfolgt hatten, haben wir unser Ziel erreicht. Das Tagebuch Chopin's freilich wurde nicht gefunden, wohl aber die Adresse der Frau Jeanette Lee — in Northampton, Massachusetts! Die Dame teilt uns in liebenswürdigster Weise mit, daß sie die Aufregung nicht recht verstehe. Es sei eine schriftstellerische Spezialität von ihr, nach interessanten Musikerbiographieen und aus dem Geiste der Musik der Komponisten heraus Tagebuchblätter, Skizzen, Novellen usw. zu verfassen! Diese würden von englischen Journalen sehr gesucht. Und der Fall sei doch auch garnicht mal neu. Chopin's Tagebuchblätter seien das Produkt ihrer Phantasie, und sie habe keine Bedenken getragen, die Übersetzung ins Deutsche auf Ansuchen zu gestatten.

Es ist nun von mehr als einer Seite an die Möglichkeit der Echtheit geglaubt worden. Auch Herr Lessmann wendete sich an den Chopin-Biographen Dr. Leichtentritt, der ihm (wie ich übrigens in meinem Artikel auch mitgeteilt hatte) schrieb: „Ich habe die Chopinbriefe angesehen und halte sie durchaus für echt. Inhalt und Ausdrucksweise stimmen vollständig überein mit dem, was mir über die betreffenden Vorgänge bekannt ist." Und die Pariser Presse, die doch an Ort und Stelle ist, folgt nach, und an sie schließen sich wieder die deutschen Tages- und Fachzeitungen an, die alle auf die interessante Publikation hinweisen. Ich meinerseits nehme die Angelegenheit bei aller Verehrung für Chopin nicht mehr so tragisch; denn der Schaden, den die Tagebuchblätter angerichtet haben, ist ja nun nach der hiermit völlig gelungenen Aufklärung des Falles hoffentlich wieder repariert. Wenn man es mir trotzdem zum Vorwurf machen sollte, daß ich mich vor der Publizierung der Blätter doch noch nicht genügend versichert hätte, zumal ich von Anfang an zweifelhaft gewesen sei, so geben die Tatsachen dem allerdings Recht; andrerseits erscheint aber gerade die Publizierung als ein gangbarer Weg, nachdem das Manuskript nicht zu erreichen war. Denn wie ich in meinem angezogenen Artikel bemerkte, entschloß ich mich zur Veröffentlichung, um zugleich die Blätter dem Urteil einer weiteren Kritik zu unterbreiten. Ich hatte desbalb nicht nur sofort nach dem Erscheinen der Tagebuchblätter an große deutsche Zeitungen einen besonderen Hinweis versandt, sondern auch, nachdem Herr Rosenthal in der „Allgemeinen Musik-Zeitung" das Wort genommen, der Redaktion der Zeitschrift meinen Artikel zur Einsicht und Benutzung geschickt, zugleich mit der Bitte, an Herrn Rosenthal einen zweiten Abzug zu senden. Wenn auf alles das nicht reagiert wurde, wenn meine Bemühungen um ein möglichst rasches kritisches Urteil vergeblich waren, und erst der lange Weg über Paris dazu nötig wurde, so ist das nicht meine Schuld.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

37. **Berichte der Internationalen Musikgesellschaft.** I: Bericht über den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25. bis 27. September 1906. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Der umfangreiche, 250 Seiten starke Bericht über den zu Basel veranstalteten zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft im Jahre 1906 läßt schon äußerlich die rege Tätigkeit erkennen, die dort auf den verschiedensten Gebieten der Musikwissenschaft entfaltet worden ist. Eine ungemein große Anzahl von Vorträgen ist dabei gehalten worden. Auf ihren Inhalt auch nur teilweise einzugehen, verbietet indessen der für eine Besprechung des Kongreßberichtes hier zur Verfügung stehende Raum. Doch soll wenigstens ein Überblick über die dabei behandelten Themata gegeben werden. Die Gesellschaft, deren Statuten und letzte Verhandlungen gleichfalls abgedruckt sind, teilt sich in neun Sektionen ein. Die erste Sektion befaßt sich mit Bibliothek und Bibliothekswesen und wird von Hermann Springer in Berlin geleitet. Dieser gab ein kritisches Referat „Über den Stand der musikalischen Bibliographie", dem sich ein Vortrag von O. G. Sonneck (Washington) über den „Ausbau von Musikbibliotheken" und Verhandlungen über das zu verbessernde Quellenlexikon von Eitner anschlossen. Der zweiten Sektion untersteht die Notationskunde unter Johannes Wolf, Berlin, der „Über den Stand der Notationskunde" berichtete. In ihr sprachen noch U. A. Gaisser (Rom) über „Die musikalische und graphische Grundlage der altgriechischen Musikschrift und ihre ursprüngliche Bedeutung", sowie über den „musikalischen und graphischen Ursprung der spätdamaszenischen Notenschrift". P. A. Dechevrens (Fribourg) behandelte den „Rhythmus des gregorianischen Gesanges", P. Runge (Kolmar), G. Münzer (Berlin), R. Staiger (Berlin) und E. Bernoulli (Zürich) „Die Notation der Meistersinger". In weiteren Vorträgen redeten H. Springer über „Die musikalischen Blockdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts", I. Krohn (Helsingfors) über „Zweckmäßige Notation von Psalmen und andern rezitativischen Gesängen", Chr. Geißler (Kopenhagen) über „Neue Notation für Gesangsmusik" und nochmals I. Krohn über „Einheitlichkeit der Notenschlüssel". Ebenso reichhaltig waren die Darbietungen der von Erich v. Hornbostel (Berlin) und Karl Stumpf (Berlin) geführten dritten Sektion, die sich mit vergleichender Musikforschung, Akustik und Tonpsychologie beschäftigt. Jener sprach „Über den gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft" und über „Das Tonsystem und die Musik der Melanesier". Darauf folgten Vorträge von P. W. Schmidt (St. Gabriel) über die Musik westafrikanischer und ozeanischer Neger, L. Laloy (Paris) über die Musik in Kambodscha, I. Krohn über das lexikonische Ordnen von Volksmelodieen, H. Schmidt (Hagen i. W.) über die Registerausbildung der menschlichen Stimme, nochmals I. Krohn über das akustische Harmonium der Universität Helsingfors, P. Traversari (Quito in Ecuador) über Musik der Eingebornen in Amerika, M.-D. Calvocoressi (Paris) über neugriechische Musik und Volkslieder, F. Boyer-Cuny über musikalische Akustik, J. A. Polak (Rotterdam) über Harmonisierung japanischer Melodieen und G. Knosp (Paris) über den Vorschlag der Gründung einer exotischen Sektion. Die vierte Sektion

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

unter Jules Ecorcheville (Paris) und Arthur Seidl (Dessau) umfaßt das Gebiet der Ästhetik. Dieser behandelte die Frage: „Läßt sich Ästhetik mit Aussicht auf Erfolg auf Konservatorien lehren?“ im bejahenden Sinne (hier wäre auf Einzelnes gelegentlich ergänzend und berichtigend zurückzukommen). In weiteren Vorträgen sprachen M. Lussy (Montreux) „Über die Freiheit in der musikalischen Interpretation“, F. Marschner (Wien) „Über den Wertbegriff als Grundlage der Musikästhetik“, P. Moos (Ulm) „Über Th. Lipps als Musikästhetiker“, St. Witasek (Graz) über „allgemeine Analyse des musikalischen Genusses“, H. Abert (Halle) über „die spätantike Musikästhetik und ihre Bedeutung für das Mittelalter“. Der fünften Sektion ist die „Musikgeschichte des Altertums und Mittelalters bis zum 16. Jahrhundert“ zugeteilt. Ihre Leiter sind Johannes Wolf (Berlin), Peter Wagner (Fribourg) und Adolf Thürlings (Bern). Hier sprachen E. Graf (Quedlinburg) über den Stand der altgriechischen Musikforschung, P. Wagner über den gegenwärtigen Stand der mittelalterlichen Musikforschung, A. Gastoué (Paris) über den Ursprung der Sequenz im 7. bis 9. Jahrhundert, P. M. Masson über den musikalischen Humanismus in Frankreich im 16. Jahrhundert, A. Thürlings über die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen und die Herkulesmesse des Lupus, O. Koller (Wien) über die Möglichkeit eines thematischen Katalogs der Messen-, Motetten- und Madrigalliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts. Die sechste Sektion beschäftigt sich mit Instrumentalmusik, unter Leitung von Karl Nef (Basel), Alois Obrist (Weimar) und Angul Hammerich (Kopenhagen). Folgende Themen wurden hier behandelt: „Zur Forschung über ältere Instrumentalmusik“ von Nef, „Zur Forschung über ältere Klavier- und Orgelmusik“ von M. Seiffert (Berlin), „Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts“ von A. Schering (Leipzig), „Dürfen und sollen der Entwicklung der modernen Instrumentation Grenzen gezogen werden?“ sowie „Sollen Musiker und Musikhistoriker die Entwicklung der Klavierspielapparate fördern, bekämpfen oder zu beeinflussen suchen?“ von Obrist. Oper, Oratorium und Lied bilden die Interessensphäre der siebenten Sektion unter Leitung von Ecorcheville und Ludwig Schiedermair (Marburg). Auch hier wurden fünf verschiedene Vorträge gehalten. In der achten Sektion unter A. Hammerich, die sich mit der Kenntnis der Musikinstrumente befaßt, berichtete E. Buhle (Berlin) über den Stand der Instrumentenkunde, Hammerich über den Ursprung der Streichinstrumente, H. Leichtentritt (Berlin) über ältere Bildwerke als Quellen der musikalischen Forschung, Obrist über die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente und endlich C. Claudius (Malmö) über die schwedische Nyckelharpa. In der neunten Sektion, deren Gebiet die musikalischen Organisationsfragen bilden, wurden folgende Vorträge gehalten, unter Leitung von Charles Maclean aus London: „Der Musikunterricht an den Universitäten“ von Schiedermair, „Die musikalischen Institutionen in Großbritannien und Irland“ von Maclean, über „Welsh Eisteddfods“ von W. G. McNaught und über ein „Projet d'un bulletin français de la Société Internationale de Musique“ von Ecorcheville. -- Wir haben hier absichtlich alle auf dem Basler Kongreß abgehandelten Themata ausführlich genannt, um die noch fernstehenden ernsten Freunde der Tonkunst von dem reichen kunstwissenschaftlichen Leben, das in der Internationalen Musikgesellschaft herrscht, zu überzeugen und sie zum Eintritt in diese zu veranlassen.

Kurt Mey

MUSIKALIEN

38. **Felix Woyrsch**: „Totentanz.“ Ein Mysterium für Solostimmen, Chor und Orchester. op. 51. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Den Rätseldeutern der Welt, Musikern, Dichtern und Malern, ist von jeher das höchste Rätsel eine geheimnisvolle Lockung gewesen: das Mysterium des Todes, der

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

alles Leben umwittert, alles Blühende, Schöne und Reife berührt hat und hinter allem Großen steht, ist schon oft zu Farbe und Dichtung geworden. Weniger zum Ton. Was verwunderlich ist, wenn man bedenkt, daß keine Kunst außer der Musik die gleiche Kraft hat, Unirdisches, Übermenschliches, Undeutbares zum Erklingen zu bringen. Ganz abgesehen vom wirklich Musikalischen der wundervoll bangen Thanatos-Stimmung, die Gegensätze des allgegenwärtigen, tückisch lauernden Todes inmitten jauchzenden Lebens. Eine Stimmung, die offenbar den Tondichter dieses „Totentanzes" betört hat, und die er in einer an die Schumannsche Art des weltlichen Konzertoratoriums anknüpfenden Reihe von Bildern zu einem „Mysterium" vereinigte. Aber diese Vereinigung bleibt äußerlich, und seine Musik ist Goldschnittmusik. Totentanz — man möchte an Holbein und Rethel denken; aber diese dichterischen Bilder sind bloßer Thumann oder Sichel. Totentanz — das heißt: mitten in den Tänzen des Lebens das Gespenst mit der Hippe, das die Ahnungslosen und Ahnungsvollen von ihrem Wege fort auf den seinen lockt; das Abfallen aller Wichtigkeiten des Daseins vor der Unerbittlichkeit des Vergehens, — das beklemmende Gefühl des eisigen Schattens, der sich auf die leuchtendsten Stunden senkt, leise mahnend und dadurch erst den Wert des Lebens entschleiernd. Aber bei Woyrsch gibt es keinen solchen Totentanz: es sind bloß in Musik gesetzte Unglücksfälle, bloß die Geschichten zufällig Sterbender. Daß jedes Leben einmal enden muß, daß ein krankes Kind sterben, und sogar ein Spielmann vom Tod ereilt werden kann, wenn er von der Strickleiter, die ihn in die Kammer der Geliebten tragen soll, abstürzt und sich den Hals bricht, daß die Feinde manchmal einen König umbringen — all diese Banalitäten sind keine Totentanzbilder, — keine, die an die letzten Dinge der Menschheit rühren, an erschütternde und ängstigende Geheimnisse, deren Stimmen oft gerade in den Augenblicken höchsten Glückes laut werden, und von denen die geschickten und gefälligen Klänge des Woyrschschen Werkes weder in Dichtung noch Musik etwas ahnen lassen. Das Werk hat sechs Teile. Der Zug des Todes führt das Ganze an: Freund Hein ladet zum Tanze ein. Mit einem sehr geglückten, nur des Beängstigenden, beklemmend Unheimlichen vielleicht zu sehr ermangelnden Reigenmotiv, sicherlich dem konzisesten des Ganzen, vortrefflich in der instrumentalen Farbe und in der Schärfe der Rhythmik. Dann folgen König Sardanapal, der durch feindlichen Überfall mitten im Schwelgen vom Tod ereilt wird; der Landsknecht, der auf dem Schlachtfeld stirbt, das Kind, das in der Krankenstube dahinsiecht und der Mutter geraubt wird, die schon seine ganze Zukunft in beseligendem Traum gesehen hat; der Spielmann, der erst das Lied vom Dornröschen singt und dann beim Gang zur Liebsten tödlich hinstürzt, und der alte Weise, dessen letzte Stunde knapp vor der Beendigung seines höchsten Werkes naht. Alle Stimmungen: die des prunkhaften Bachanals, des altdeutschen Heereszuges, des Frühlingsfestes und des Dornröschenmärchens, der Liebesszene, des Muttertraums und des feierlich ausklingenden Schlußchors sind durchweg mit künstlerischer, sorgsam abwägender Hand gestaltet, ohne Trivialität und ohne Überladung. Und doch hat man das Gefühl von beidem: von einer Überladung an Äußerlichkeiten, die nichts mit dem Zuschnürenden, Drohenden, Erbarmungslosen des Begriffs „Totentanz" zu tun haben, an „mildernden", beschwichtigenden Familienblattlieblichkeiten, die dieser Familienblatt-Tod gar nicht nötig hätte; und von einer innerlichen Trivialität, die alles genau so formt, wie es sich jeder durchschnittlich Gebildete vorstellt — ganz den Klängen entsprechend, die jeder gewandte Musiker für die Illustration einer Orgie, eines Landsknechtsmarsches, einer Märchenerzählung in augenblicklicher Improvisation, ohne jegliches Grübeln fände. Nirgends ein Ton aus einer neuen Welt, — ein Klingen, des verschlossene Tore aufsprengt oder ungekannter Erschütterungen mächtig ist. Trotzdem ist die Macht der Todesgestalt so groß, daß auch hier eine gewisse Wirkung nicht ausbleibt, wo sie zu solch wahllosem, willkürlichem Reigen ruft — eine

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wirkung, die den bedeutenden Erfolg des Werkes und den Siegeszug erklärt, den es durch die deutschen Konzertsäle nimmt. Zudem wird man zugeben müssen, daß das Ganze in durchaus edlem Ton gehalten ist, in einer sehr vornehmen, wenn auch etwas weichlichen Erfindung, niemals hinreißend, aber immer charakteristisch in der melodischen und harmonischen Zeichnung und von einer — sogar aus der Klavierpartitur ersichtlichen — geradezu raffinierten Behandlung des Orchesters und des Stimmenklanges. Nirgends verletzt ein Mißgriff; nirgends überwältigt eine Offenbarung. Eine gewiß nicht wertlose Bereicherung der Vokalmusik — aber keine Gabe, die bleibt: kein Ton, der nachhallt, nichts, was hellsichtiger und reicher macht. Zu einem Totentanz gehört mehr als Trommel, Pikkolo und Xylophon: wenn der tiefe Schauder fehlt, der auch den Einfältigsten beim Gedenken des Endes beschleicht, dann hat der Künstler das Recht auf seinen Stoff verloren. So geschmackvoll und geschickt Woyrschs Werk gefügt ist, so anmutig manch liebliche Stimmung hervorblüht, so achtunggebietend das Können, mit dem all diese, freilich jeder harten Größe und aller düsteren Übermenschlichkeit ermangelnden Bilder musikalisch konturiert sind — von jenem Schauder ist nichts darin zu spüren. Es ist ein Mysterium, das kein Geheimnis löst. Richard Specht

39. **Wilhelm Middelschulte:** Toccata über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Dem deutsch-amerikanischen Orgelvirtuosen verdankt die Orgelliteratur schon mehrere wertvolle Bereicherungen, die sich sämtlich durch die Kühnheit kontrapunktischer Kombinationen auszeichnen. Erinnert sei an die mit bestem Erfolg auf dem Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Dresden 1907 von Alfred Sittard gespielte Passacaglia d-moll, die mit ihren fesselnden harmonischen Wendungen und kontrapunktischen Problemen, die alle spielend gelöst werden, sehr vorteilhaft aus der zeitgenössischen Produktion heraustritt. Während in der Passacaglia „Ein feste Burg" als Gegenthema auftritt, wird es in der vorliegenden Toccata in mindestens origineller Weise weiter behandelt. Zuerst bringt der Baß (Pedal) den Cantus firmus in Halben, darüberhin zieht sich eine streng kanonische Kette, gebildet aus einem sich Takt für Takt wiederholenden Motiv in Achteln und Sechszehnteln, einer Art „soprano ostinato", der seine Tonlage verhältnismäßig selten aus harmonischen Gründen verläßt, und so mehr den Eindruck des Läutens erweckt. Im zweiten Abschnitt der Toccata erscheint der Choral im Pedal in symmetrischer Umkehrung, und zwar auf einer phrygischen Skala dis—dis'. Darüber wieder ein monotoner „soprano ostinato" und eine vermittelnde Tenorstimme. Sodann wird die erste Choralzeile in dreiteiligem Rhythmus, teils gerade, teils in Umkehrung, in den verschiedenen Stimmen als Thema gebracht: diese Partie, nebst der darauffolgenden kurzen Überleitung (c. f. in Umkehrung in der Oberstimme, nur zwei Zeilen) zum Schlusse dürfte den üblichen Vorstellungen von kontrapunktischen Choralbearbeitungen entsprechen. Im übrigen ist diese Toccata entschieden ein Kuriosum. Der Schlußteil ist dem Anfang ganz ähnlich; derselbe Kanon wie dort steht über dem Cantus firmus im Pedal, letzterer ist selbst kanonisch, entlehnt aus Bachs Kantate „Ein feste Burg". Middelschultes Vorliebe, Bachsche Themen von neuem zu verarbeiten, finden wir in mehreren seiner Orgelkompositionen wieder.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

40. **Joseph Wieniawski:** Sonate pour Piano. op. 22. Verlag: Stöppler, Wiesbaden.

Die Sonatenform scheint mir nicht das kongeniale Gebiet dieses Komponisten zu sein, von dem mir übrigens andres nicht bekannt ist. Die beiden Ecksätze gehen kräftig und mutig ins Zeug, aber gleich die Gegenthemen (von denen das des Allegro con brio stark an ein „Geisha"-Motiv anklingt) sind schwach und die architektonische Durchführung konventionell und mager. Beim langsamen Satz, dem Prüfstein der musikalischen Potenz in Hinsicht auf Erfindung, versagt der Verfasser völlig. Albert Leitzmann

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Das diesjährige Caruso-Gastspiel begann mit einer der glänzendsten Leistungen des vielgefeierten Künstlers, die alle seine bisherigen Darbietungen übertraf: Leoncavallo's „Bajazzo". Eine besondere Überraschung stand von Caruso's Wiedergabe dieser Partie von vornherein zu erwarten. Dieselben individuellen Eigenheiten, die bei Caruso häufig äußerlich stören: seine kleine, behäbige Figur, die hastigen, unruhigen Bewegungen, die mehr temperamentvolle als vornehme Gebärdensprache machen ihn zum Vertreter des Canio besonders geeignet. Und da die Rolle auch musikalisch so angelegt ist, daß der Sänger seine volle Kraft nur auf wenige Glanzstellen zu konzentrieren braucht, im übrigen aber die gewohnte Taktik der vorsichtigen Zurückhaltung befolgen kann, ohne den Gesamteindruck zu schädigen, so waren alle Vorbedingungen für einen Caruso-Abend par excellence gegeben. In der Tat übertraf der Künstler fast noch die hochgespannten Erwartungen. Nie habe ich ihn bisher mit einem solchen Aufwand von Temperament und Energie agieren sehen, nie derart während des ganzen Abends unter dem faszinierenden Banne einer einzigartigen Nach- oder besser Neudichtung eines vom Librettisten dürftig genug skizzierten Charakters gestanden. Wie Caruso aus dem platten, dabei zum Teil noch höchst unwahrscheinlichen Naturalismus des Leoncavallo'schen Stückes heraus eine Figur von wahrhaft erschütternder Lebenswahrheit und fortreißender Tragik zu schaffen vermochte, wie er gleichzeitig in der Schlußarie des ersten Aktes eine geradezu herkulische Stimm- und Ausdrucksgewalt entfesselte, neben der alles sonst an dieser Stelle Gebotene zu unbedeutender Erinnerung verblaßte — das war ein Erlebnis seltenster Art, wie es nur dank einer phänomenalen Sonderbegabung ermöglicht werden kann. Die Vorstellung bot sonst noch einige interessante Momente. Als Tonio stellte sich Caruso's Landsmann Antonio Scotti von der New Yorker Metropolitan Opera vor. Sein Organ gehört dem besseren Durchschnitt an, hat aber anscheinend bereits die Glanzperiode hinter sich. Seine schauspielerische Leistung zeugte von außergewöhnlicher Intelligenz und sorgsamer Ausarbeitung. Sie ging zuweilen mehr als nötig ins Detail, war aber namentlich in der Komödie des zweiten Aktes von überraschender Feinheit und origineller Naturtreue und wirkte bei weitem überzeugender und komischer als die maßlosen Übertreibungen der deutschen Tonios. Geraldine Farrar bot an diesem Abend gleichfalls eine durchaus akzeptable Leistung. Rollen von der Art der Nedda liegen ihrer nicht allzu scharf ausgeprägten Individualität noch am besten und passen sich ihrer stimmlichen Leistungsfähigkeit auch am vorteilhaftesten an.

Zu den ferneren Gastvorstellungen „Aida" und „Bohème" waren keine Einladungen an die Presse ergangen. Es wäre taktlos, der Intendanz aus der Befolgung des alten Jagoschen Prinzips: „Tu Geld in deinen Beutel" einen Vorwurf zu machen. Aber man hätte den Redaktionen wenigstens durch eine kurze Benachrichtigung die Möglichkeit offen halten sollen, Plätze zu den beiden Vorstellungen eventl. käuflich zu erwerben. Für beide, oft genug auf wechselseitige Unterstützung angewiesene Parteien wäre ein derartiges Einvernehmen zweifellos passender, als das diesmal geübte Verfahren.

Paul Bekker

BRESLAU: Von unserer Oper ist nichts anderes zu melden, als daß sie seit einer Reihe von Wochen mit strammem Fleiße wieder an der Arbeit ist. Novitäten waren im Spielplan noch nicht zu verzeichnen, und die Personalverhältnisse des Stadttheaters übertreffen seit einigen Jahren an Stabilität jedes Hoftheater. Gegangen ist nur einer unserer seriösen Bassisten und einer unserer Kapellmeister. An die Stelle des Sängers trat Herr Pierroth, der sich bereits als recht brauchbar erwiesen hat, an die Stelle des Dirigenten ein aus Amerika kommender Herr Feith, der eine Anzahl Repertoireopern mit wechselndem Glück dirigierte. — Für eine Uraufführung sorgte das Schauspielhaus. Sie brachte eine Operette „Der Fürst von Marokko" von Heinrich Manfred, der sich als Bühnenkomponist wohl zum ersten Male versucht hat. Das Libretto stammt von E. Schlack und ist nach der Angabe des Zettels nach einem Lustspiel Holbergs gearbeitet. Nichtsdestoweniger läßt es an lustspielmäßigem Geist so ziemlich alles zu wünschen übrig. Es nährt sich von altbekannten Operettenfiguren und schüttet eine Überfülle von banalen Wortwitzen über das Publikum aus. Mit Holberg hat also, trotzdem der größte Trottel des Stückes den Namen eines Holbergschen Titelhelden trägt, das Schlacksche Buch wenig zu tun. Die Musik Manfreds ist sehr gefällig, geschickt aufs Populäre gerichtet und recht geschmackvoll instrumentiert. Eine eigene Note kann ich ihr jedoch nicht nachrühmen. Sie arbeitet fast überall nach bewährten Vorbildern, in den munteren Nummern sowohl, wie in den sentimentalen Liedchen. Als ein geschmeidiger, eleganter Routinier hat er sich jedenfalls schon bei seinem ersten Debut gezeigt. Die Aufführung war flott und sicher. Als stimmbegabte Sänger traten die Sopranistin Voltz und der Tenorist Grave hervor.

Dr. Erich Freund

BUDAPEST: Die Königlich ungarische Oper tritt heuer in das fünfundzwanzigste Jahr ihres Bestandes. Die ernstere Pflege der Oper reicht in Ungarn bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts zurück, aber erst im Jahre 1884 wurde ihr mit einem Kostenaufwand von vierzehn Millionen Kronen das neue prächtige Heim errichtet, in dem die ungarische Tonkunst sich zu einem europäisch vornehmen Niveau emporgeklärt hat. Die eigentlichen künstlerischen Festlichkeiten, durch die wir eine Vollprobe unserer hohen musikalischen Kultur vor dem ganzen gebildeten Europa erbringen wollen, sind an den Anfang der nächsten Saison gesetzt, aber Direktor Mészáros trifft begreiflicherweise schon in diesem Spieljahr die umfassendsten Vorbereitungen, damit sich die ungarische Oper vor dem kritischen Forum der ausländischen Gäste mit vollen Ehren präsentieren könne. Zunächst wird die Komplettierung des Repertoires in Angriff genommen. Es ist wohl ein Beweis seltener Arbeitsenergie und künstlerischen Pflichtbewußtseins, daß in den ersten vier Wochen der Saison drei große, dem Spielplan entglittene

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werke: Franz Erkels nationale Oper „Georg Brankovics", „Siegfried" und Puccini's „Manon Lescaut" in vollständiger Neustudierung zur Aufführung gelangen konnten. Die Reprise von „Brankovics", die vorwiegend von künstlerischer Pietät diktiert war, gestaltete sich zugleich zur Jubelfeier unseres ausgezeichnetsten Sängers, des Baritonisten Michael Takáts, der auf den Tag genau vor einem Vierteljahrhundert die Bühne betreten hatte, auf der ihm edelste Kunst die reichsten Lorbeeren getragen. Als eine künstlerische Tat ist die von Kapellmeister Kerner meisterhaft einstudierte, nahezu strichlose Aufführung des „Siegfried" zu preisen, um die sich neben Burrian, unserem vielbewunderten Saisongast, der die Titelpartie (in italienischer Sprache) sang, noch Frau Vasquez, eine stimmglänzende Brünnhilde, Herr Déri, ein grotesker, doch charakteristischer Mime, und Herr Szemere, ein hoheitsvoller Wanderer, verdient machten. Mit „Manon Lescaut" besitzen wir nun sämtliche Werke Puccini's. Zu verwundern ist, daß das Publikum trotz der von Kapellmeister Márkus mit reicher Künstlerschaft geleiteten Aufführung und einer vortrefflichen Darstellung der beiden Hauptpartieen durch Frau Szoyer und Herrn Arányi, in seinem Geschmack mehr zu Massenet's gezierter Porzellanoper neigt. — Im Repertoire erschienen noch die fünfzigste Aufführung des „Freischütz", in der Frl. Hardy als geschmackvolle Agathe debutierte, und die hundertste Aufführung von „Mignon" mit Frau Szamosi in der Titelpartie.

Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Ein Musikdrama, das seiner Zeit weit vorauseilte und darum erst einer späteren Generation in seinem vollen Werte zum Bewuß sein kommt, dreißig Jahre nach seiner Veröffentlichung einem Publikum als „Neuheit" vorzuführen, wäre gewiß die Ehrenpflicht einer Theaterleitung. Aber die genannten Vorbedingungen treffen bei „Eugen Onégin" von P. Tschaikowsky keinesfalls zu. Dieses Werk war ja eigentlich schon bei seinem Erscheinen veraltet, denn von alledem, was Richard Wagners gewaltige Persönlichkeit gewirkt, um aus der „Oper" das musikalische Drama zu entwickeln, von alledem ist weder im Text noch in der Musik des „Eugen Onégin" etwas zu spüren. Gewiß finden sich in der Partitur zahlreiche Einzelschönheiten, wie das bei einem Symphoniker von der hohen Bedeutung Tschaikowsky's gar nicht anders sein kann, aber die Musik scheint nicht aus dem Innern heraus einheitlich geschaffen, sondern zusammengesetzt zu sein; besonders empfindet man die in den allzu zahlreichen Festszenen vorkommenden Tänze, so reizvoll sie an sich sind, als Fremdkörper, da sie die zarten Stimmungen, in deren Erzeugung der Hauptwert der Komposition besteht, zerreißen. Bei aller Hochachtung vor dem Wollen und Können Tschaikowsky's muß doch gesagt werden, daß sein „Eugen Onégin" keine künstlerische Lebenskraft in sich trägt. Darum mußte man einigermaßen darüber verwundert sein, daß die Hofoper just dieses Werk als erste Neuheit der Spielzeit herausbrachte. Als ob nicht hundert lebendige deutsche Komponisten in Not und Schmerzen darauf warteten, daß ein großes Theater ihre Werke zur Aufführung brächte. Die reichen künstlerischen und dekorativen Mittel der Hofoper brachten einen starken Darstellungserfolg zustande, der in erster Linie Eva v. d. Osten und den Herren Perron und Burrian zu verdanken ist, nicht zu vergessen Ernst v. Schuch, der die musikalische Leitung in Händen hatte. Möge dieser sogenannten Neuheit recht bald eine wirkliche folgen.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Der Spielplan der Oper bewegte sich bisher auch in dieser Spielzeit in dem gewohnten Geleise. Wagner, Beethoven, Weber, Lortzing, Mozart, Auber lösen einander in bunter Reihe ab. Als Neuheit für hier brachte man den „Revisor" von Karl Weis in flotter Wiedergabe unter Alfons Lilienfeld. „Iphigenie auf Tauris" von Gluck wurde in Richard Strauß' Bearbeitung gegeben. Wenn das schöne Werk nicht zündend wirkte, so war dies der unzulänglichen Besetzung zuzuschreiben. Jedenfalls geriet vor allem die Titelpartie in ungeeignete Hände. Von den neugewonnenen Kräften bewährten sich bisher Elisabeth Otto am meisten als Santuzza, Fritz Bischoff als Bajazzo, Alice Breden als Ortrud. Gut entwickelte sich Helene Blumenthal, die als Margarethe (Gounod) und als Lola ganz vorzüglich abschnitt. Der 28. Oktober brachte eine Uraufführung: „Das kalte Herz" von Robert Konta. Die Handlung lehnt sich an W. Hauffs gleichnamiges Märchen an. Der Komponist formte dieses selbst zu einem knapp gefaßten Libretto voll guter Einfälle und merkbarer Schwächen. Besonders der sentimentale Schluß ist verfehlt. Die Musik zeigt eine auffallend fruchtbare Phantasie, ist edel, stimmungsvoll, mehr lyrisch wie dramatisch, trifft den Volkston besonders in den prächtigen Tanzweisen ausnehmend gut, malt und charakterisiert Personen und Situationen meist anschaulich, scheut allerdings auch nicht vor gelegentlichen harmonischen Gewalttaten zurück. Leider fehlt ihr jedoch jene Stileinheit gänzlich, die erst die Einzelheiten zum Kunstganzen formen muß, und Unfertiges beeinträchtigt die Gesamtwirkung und verrät das Erstlingswerk, allerdings eines Talentes, das jedenfalls eine Zukunft hat. Die Aufführung fand unter Alfred Fröhlich eine sehr beifällige Aufnahme. Robert Hutt, der Kohlenmunkpeter, Eduard Habich als Schatzhauser, Alfons Schützendorf-Bellwidt als Holländer Michel waren sehr gut, Helene Blumenthal (Lisbeth), Maria Staadt (Barbara) befriedigten durchaus. Der Komponist wurde mit Regisseur Leffler und Fröhlich durch mehrmaligen Hervorruf ausgezeichnet, ebenso ernteten die Darsteller verdienten Beifall.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Das überraschende tonschöpferische Rüstigkeitszeugnis, das sich Karl Goldmark mit seiner Vertonung des (annähernd!) Shakespeare'schen „Wintermärchen" ausgestellt hat, ward am 29. Oktober auch hier präsentiert und mit allen Zeichen warmer Sympathie aufgenommen. Besonders durfte man sich im zweiten Akt an der Frische der Erfindung und am echten Wohllaut des Chorsatzes herzlich erfreuen. Freilich konnte dem Zuschauer der wunde Punkt nicht entgehen, den das Libretto durch Zusammenziehung der Hand-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lung im ersten Aufzug geschaffen hat; trotzdem wird das Werk hier noch manche Wiederholung finden und dies u. a. auch der Tüchtigkeit danken, die bei der Première von den ausführenden Kräften an den Tag gelegt ward. Forchhammer als Leontes, Paula Doenges als Hermione, Braun (Polyxenes) und Emmy Schroeder (Pauline) dürfen in erster Linie genannt werden, auch Wirl und Frl. Sellin, obschon die letztere mit den erheblichen Schwierigkeiten der Perdita-Rolle stellenweise noch zu kämpfen hatte. Temperamentvoll dirigierte Dr. Rottenberg die auch von Ch. Krähmers Regie mit allem Fleiß durchgearbeitete Oper.

Hans Pfeilschmidt

HALLE a. S.: Das Stadttheater eröffnete die Opernsaison mit einer recht guten Aufführung der „Meistersinger", in der unser vortrefflicher Baß-Buffo Herr Aumann ein Beckmesser-Jubiläum feiern konnte: das des 25. Auftretens in dieser Rolle. Sehr zu loben war auch der Hans Sachs des Herrn Franck, der liebenswerte David des Herrn Gruselli, der Junker Stolzing des Herrn Gogl und die Eva von Sofie Wolf. Moerike dirigierte mit gewohnter Meisterschaft. Neu war für Halle der „Siegmund" des Herrn Burgstaller, der aber nicht gut disponiert war. Martin Frey

KÖLN: Im städtischen Opernhause ist man mit viel gutem Willen an eine Wiederbelebung von Charpentiers „Louise" gegangen. Vergeblich waren Otto Lohses glänzende Leitung und alle Mühen eines trefflichen Ensembles; die Kurzlebigkeit des Werks läßt sich mit aller musikalischen und dekorativen Kunst nicht vertuschen. Als Anwärterin auf Anstellung mußte Mary Stöller hier notgedrungen mit der „Königin der Nacht" glatte Ablehnung erfahren. Gemma Bellincioni suchte erfolgreich mit dem widerwärtigen „Tosca"-Libretto zu versöhnen; weniger fesselnd, wenn auch genial durchgeführt, war ihre Carmen. Paul Hiller

MAGDEBURG: Seit dem ersten September regiert in unserem Stadttheater ein neuer Herr: Direktor Carl Cossmann, der aus Hamburg zu uns kam. Er eröffnete die Opernsaison mit einem neu inszenierten „Lohengrin", der zwar szenisch nicht alle Bedingungen des Textbuches und der Musik erfüllte, aber unter der Leitung von Josef Göllrich den musikalisch-künstlerischen Bedingungen des Werkes nachkam. Von den beiden engagierten Vertretern des Heldentenorfachs scheint sich Hans Schlitzer die Gunst des Publikums und der Kritik zu erringen. Marie Valentin stellte eine gute Brünnhilde heraus. Margarete Elb und Elsa Merenyi teilen sich in die Partieen der jugendlich-dramatischen Sängerinnen. Ein vielversprechender Bassist noch jugendlichen Alters ist Paul Seebach. Albrecht Ulmann war ein passabler Hans Sachs und ein noch besserer Wotan. In Paula Bauer besitzen wir eine stimmlich sehr frische Soubrette, während der musikalische Kurswert der Leistung Frau Lutés als erster Koloratursängerin weniger hoch steht. Der Spielplan hielt sich bisher in der für größere Stadttheater üblichen Form; noch im Laufe des November aber bringt er zwei stark interessierende Neuheiten heraus: die Aufführung eines neuen Opernwerks des österreichischen Komponisten Max Oberleithner (einem Brucknerschüler): „Abbé Mouret" — der Text stammt noch aus der Feder Adalbert von Goldschmidts — und die Aufführung des „Cid" von Peter Cornelius nach der Originalpartitur. Langsam wird auch dieser Meisteroper ihr Recht; die Hoftheater von Dessau und Karlsruhe haben sie, wie ich mitteilen kann, auch in ihr Repertoire aufgenommen.

Max Hasse

MANNHEIM: Unsere Oper ist in diesem Jahre ohne Heldentenor. Der jugendliche Fritz Vogelstrom soll in das Fach hineingeschoben werden; er sang bis jetzt den Lohengrin, Stolzing und Siegmund mit großem Erfolge; ob zum Vorteile seiner stimmlichen Entwickelung und Konservierung, ist eine andere Frage. Von den drei dramatischen Sängerinnen, die neu engagiert wurden, scheint nur Lilly Hafgren-Waag, die diesjährige Bayreuther Freia, ein wirklicher Gewinn zu sein; Olga Sondra und Martha Knevels haben bis jetzt enttäuscht. Neu inszeniert und einstudiert, hatten „Hoffmanns Erzählungen" einen durchschlagenden Erfolg. Intendant Hagemann schuf prächtige Bühnenbilder; die Hauptrollen in den einzelnen Akten waren einheitlich besetzt. Wenig Erfolg errang Verdi's „Maskenball", die zweite Neueinstudierung. — Die erste Dichter- und Tondichtermatinee galt Richard Wagner, die zweite dem jungen Goethe. Der Intendant sprach die einleitenden Worte; Rezitationen, Gesangsvorträge, und bei Wagner auch Orchesterstücke, folgten. — Einen vollen Erfolg errang die Uraufführung der neuen Operette „Der Walzerkönig" von Robert Reibenstein, Musik von Ludwig Mendelssohn. Der Aufführung wohnten viele Bühnenleiter und Berichterstatter bei; die beiden Autoren wurden nach jedem Aktschlusse mehrmals vor die Rampe gerufen. Im Mittelpunkte der Handlung steht Johann Strauß, der Walzerkönig. Die Motive eines Walzers, den er am Flügel in froher Geburtstagsstimmung improvisierte, sind ihm entfallen, sein Konzertmeister Fredl aber hat sich die Weisen wohl gemerkt. Am Silvesterabend, da es hoch hergeht im Salon des Walzerkönigs, überrascht Fredl den Meister dadurch, daß er die Straußsche Kapelle den entschwundenen Walzer spielen läßt. Nun erhält der leichtlebige Musikus auch die Hand Nanerls, der Nichte des Walzerkönigs. Auch die Freundin des Meisters, die Soubrette Marella, kommt unter die Haube, und selbst das Faktotum Schnuck schreitet mit der ältlichen Haushälterin bei Strauß zum Altare. Die Handlung, als literarische Ehrung des Walzerkönigs gedacht, ist hübsch und sinnig, die Musik zeigt in einigen Liedern viel Empfindung, das Orchester ist in manchen Nummern sehr charakteristisch behandelt und durchgehends gefällig instrumentiert. Sehr hübsch wirkten drei szenisch-musikalische Traumbilder und die ulkige Serenade des Gesangvereins „Harfensaite". Die vielstrophischen Gesänge erfordern herzhafte Kürzungen; manche Nummern dürfen ganz ausfallen; einige lustige Schlager fehlen in der Silvesterszene, die Operette ist als solche zu seriös und sentimental. Vorzüglich war die Aufführung, vom Intendanten selbst inszeniert. Als Walzerkönig

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

spielte Voisin trefflich, auch am Flügel. Die Damen Tuschkau und Sondra teilten sich mit Fredl-Sieder in die übrigen Hauptrollen. Kutzschbach dirigierte.

K. Eschmann

MOSKAU: Die Spielzeit wurde von der Kaiserlichen Oper mit einer Jubiläumsfeier eröffnet: Glinka's „Leben für den Zar" erlebte in Moskau die 500. Aufführung, die, leider durch nichts gehoben, matt und ohne Schwung verlief. Das folgende Repertoire brachte wenig Erfreuliches, keine Neueinstudierung. Das Auftreten L. Ssobinows mit dem hellgefärbten Tenor (in „Werther" und „Fra Diavolo") erweckte einiges Leben und Interesse, wobei begeisterte Ovationen nicht fehlten. Sonst vermochten selbst die hervorragende Dirigentenkunst Sucks und die Mitwirkung auserlesener Künstler den Bann der grauen Alltäglichkeit nicht zu brechen. — Anders geht es in Zimin's Privat-Oper her: neues Repertoire, zweckentsprechende Inszenierung, enorme Sängerzahl und ein sorgfältig-künstlerisches Vorgehen im Ganzen zum Gestalten eines Gesamtkunstwerks. Mussorgski's „Boris Godunow" leitete die Saison ein. Das Orchester unter Em. Kuper, dem anfeuernden, hochbefähigten Dirigenten, spielte die stolze, hehre Musik Mussorgski's meisterhaft. Die „Judith", von Sserow, erlebte eine Neueinstudierung und wurde ebenfalls mit der größten Sorgfalt vorgeführt. Der junge Dirigent Pasowski zeigte sich talentvoll. Sodann kam die Uraufführung der komischen Oper „Der Hanswurst" von P. Blaremberg (gestorben 1907), der unverdient Geringschätzung von seiner Mitwelt erlitten hat. Die Oper hat zur Unterlage eine Komödie von Ostrowski, deren Handlung in die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts fällt und das erste Aufflackern der Bühnenkunst in Rußland behandelt. Lebensvolle Zeichnung der Zeitverhältnisse, künstlerisch gehaltene komische Situationen, dramatisch ausgearbeitete Szenen und hoher musikalischer Wert stellen das Werk in die Reihe der lebenskräftigen russischen Opern. Ein Vierteljahrhundert hat die Oper auf ihre Uraufführung warten müssen. Zimin, der Mann voll Energie und wahrem Künstlersinn, hat sie an die Öffentlichkeit gebracht, wie schon so vieles andere von Mussorgski und Rimsky-Korssakow. Seine Tätigkeit reicht noch weiter: es werden dreimal wöchentlich Opernvorstellungen im Wedenski-Volkstheater von ihm veranstaltet. — Das Sergiewski-Volkstheater hat seine eigenen Sänger und sein eigenes Orchester und wirkt erfolgreich. Rimsky-Korssakow's „Des Zaren Braut" behauptet dort eine hervorragende Stellung. — Das Theater Ssolodownikow, letzten Winter abgebrannt, wird wieder errichtet und soll Ende November von Zimins Privatoper mit einer Glanzvorstellung eröffnet werden.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Stimmung ist, wenn man nichts sagt. Diese etwas lapidare Allgemein-Definition dürfte meines Erachtens auch recht gut auf Debussy's Komposition von „Pelleas und Melisande" (Maeterlinck) passen. „Pelleas und Melisande" ist an sich keines der besten Dramen Maeterlincks. Eine reichlich gemeinplätzige Handlung wird unter viel Mystik und allerlei verbalen Gemeinplätzen das längere breitgetreten. Immerhin kann das Wortdrama eine gewisse Stimmungsgewalt unleugbar ausüben; Debussy's Musik bedeutet für mich eine Verflachung. Musik — soweit man in diesem Falle davon reden kann. Wir nähern uns bedenklich der Musik als Geräusch. Es ist von mancher Seite behauptet worden, Debussy's Vertonung sei die für das Maeterlincksche Stück einzig mögliche. Solche Behauptung ist ein wenig kühn. Ihre Berechtigung jedoch einmal zugegeben, müßte man unbedingt sagen, daß „Pelleas und Melisande" zu den absolut inkomponiblen Vorwürfen zählt. Die Ideenlosigkeit als Prinzip ist noch nie so ungescheut propagiert worden wie da von Debussy. In kaum je ernstlich unterbrochener, schließlich unerträglicher rhythmischer Monotonie schleppt sich dieser Akkordriesenwurm durch die Akte, ohne erkenn- und faßbare Zeichnung, ohne Kopf und ohne Schwanz. Gewiß besticht noch im ersten Akt die eigentümliche Harmoniewelt, in die der Komponist uns führt, auf einer Tonleiter aufgebaut, die die größte Verwandtschaft mit der des Herodes in Strauß' „Salome" hat; allein auch dieser Reiz, ins Unendliche wiederholt, verblaßt sehr rasch, und es bleibt endlich nur die Langeweile, ein Gefühl, das wohl stärker zur Geltung gekommen wäre, hätte nicht die Aufführung im Hoftheater auf so überaus hohem Niveau gestanden, darstellerisch und gesanglich wie szenisch. Mit unermüdlicher Mühewaltung hatte Hofkapellmeister Röhr die lange dauernde Einstudierung geleitet und wirklich alles und alles aus der übrigens sehr diskret und geschickt instrumentierten Partitur geholt, was nur aus ihr zu holen war. Seiner Leitung gelang es sogar, in die Monotonie immer wieder Abwechslung und ein Gipfeln in Höhepunkten zu bringen. Nicht mindere Anerkennung gebührt den Sängern, die ihre eminent schwierigen, rein rezitativisch behandelten Partieen ausgezeichnet wiedergaben. Nebenbei bemerkt störten die vielen falschen Endbetonungen empfindlich, die durch die nicht immer gute deutsche Textunterlage geschaffen wurden. Bender und Buysson als Golo und Pelleas, ebenso Lohfing als Arkel, Frl. Ulbrig (Melisande), Frl. Höfer (Genoveva) und Frau Kuhn-Brunner als Yniold gingen vollkommen im Charakter ihrer Rollen auf und wußten sie, soweit das bei der Sachlage möglich war, menschlich packend zu gestalten. Ein besonderes Wort verdienen die Regie Wirks, die nach seinen Plänen ausgeführten Dekorationen von Ottomar Starke, und Buschbecks Kostüme. Zum ersten Male sind auf der Bühne des Hoftheaters die Prinzipien zur Geltung gekommen, denen das Künstlertheater seine Entstehung und seine Erfolge verdankte. Zum ersten Male hat man den Schritt von der Illusionsbühne zur stilisierten Bühne unternommen, von der Bühne, die die Wirklichkeit ihres Geschehens mit allen Mitteln suggerieren will, zu der, die dessen Unwirklichkeit besonders betont. Fast ging man ein wenig zu weit in diesem Bestreben, so wenn man zeitweise Spieler vor den das Proszenium als Bildrahmen abschließenden Vorhängen auf- und dann in das Bild treten ließ. Die Handelnden müssen immer in ihrem Bilde bleiben; will man anderes, so muß man weitergehen und auf jede die Wirklichkeit irgendwie imitierende

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dekoration verzichten. Der diesmal gewählte Mittelweg ist unlogisch. Im übrigen jedoch war der Erfolg voll und wohlverdient. Der vorzüglichen Wirkung, die diese klug stilisierten Bilder (unter starker Verflachung der Bühne wie im Künstlertheater) ausübten, verdanken viele Szenen wie die von Melisandes Tode, oder die Turmszene und die Auftritte in der Höhle und vor dem Abgrunde ihre große Eindruckskraft. Mit sicherem Geschmack war auch in Kostümen und Farben alles originell zusammengestimmt. Nur der giftgrüne Mondschein in der Turmszene und einige allzu stilistisch gewachsene und beblätterte Bäume störten ein wenig. Das Publikum vermochte sich nur recht mäßig für die Novität zu erwärmen, und so wird das jedenfalls als eigenartiger Versuch interessierende Musikdrama bald wieder vom Repertoire verschwinden. — Über die Wagner-Festspiele habe ich bereits in der Hauptsache berichtet; ich sprach von ihrer oft überwältigenden Größe und Schönheit. Auch die letzten Zyklen hielten durchaus, was der erste versprach. Wie ich schon das letztemal andeutete, wäre nur mindestens eine andere Anordnung am Platze, die nicht zwischen „Tristan" und den „Ring" den „Tannhäuser" stellte. Höchstens vor den „Meistersingern" hätte er gepaßt, denen sich dann ohne allzugroßen Bruch „Tristan" und der „Ring" anschließen mochten. Eine Frage aber wäre, ob nicht vielleicht die beiden letzten Zyklen nur durch „Tristan" und den „Ring", event. auch die „Meistersinger", ausgefüllt werden sollten, während man den ersten Zyklus für Werke aus der früheren Periode des Meisters reservierte, bei dem dann „Tannhäuser", „Holländer" usw., eventuell auch „Rienzi" in unserer prächtigen Münchener Aufführung sehr wohl am Platze wären, ohne die Wirkung der späteren gewaltigen Dramen bei dem empfänglichen Hörer zu stören. Bei der Besetzung hatte man, wie ebenfalls schon betont, Wert darauf gelegt, möglichst nur einheimische Kräfte zu beschäftigen; und auch was an Gästen kam, war uns wohlbekannt. Die „Meistersinger" sahen außer Feinhals' wundervollem Sachs zwei Stoltzing: Knote und Tänzler. Tänzlers Leistung war da besser als sein ziemlich mißglückter „Tannhäuser"; immerhin bedarf auch sein Ritter noch der Vervollkommnung, wie sie eben sein das Engagement veranlassender Lohengrin schon aufweist. Frl. Fay hat manche guten Fortschritte gemacht; ein Evchen in des Meisters Sinn ist sie aber immer noch nicht; besser gelangen ihr Gutrune und Elisabeth. Nur die Hauptpunkte möchte ich erwähnen. Zwei Wotan rangen um die Palme: Feinhals und Whitehill, drei Siegmund: Kraus, Knote und Burgstaller, zwei Siegfried: Kraus und Knote, zwei Brünnhilden: Zdenka Faßbender und Thila Plaichinger, zwei Alberich: Zador und Schreiner, und zwei Mime: Breuer und Kuhn. Was uns von Norden kam, war alles schärfer, akzentuierter, wogegen manchem aus dem Süden, Heimischem und Fremdem, mehr Einheitlichkeit und Größe innewohnte. Ich denke da zunächst an Whitehill und Feinhals. Whitehills Wotan hat bestrickende Momente; so habe ich die Auftrittsszene in Mimes Höhle (Siegfried) oder das zweite „Geh!" in der „Walküre" kaum je so gehört (wie von ihm. In anderem aber übertreibt er bis zur Fälschung des gewollten Eindrucksbildes. Feinhals' Wotan ist immer gleich Gott, gehalten und hoheitsvoll, als Gesamtleistung wie in Einzelheiten unvergleichlich. Am schärfsten und plastischesten, auch musikalisch, gestaltet war Kraus' Siegmund. Knote mit seiner etwas weicheren Stimme singt in gewissem Sinne einen Ideal-Siegmund, nicht ohne darstellerisch und bezüglich seiner rhythmischen Freiheiten hier und da zu Ausstellungen Anlaß zu geben. Burgstallers Siegmund endlich geht wahrhaft zu Herzen, und über seiner Gefühlswärme vergißt man gern manche Absonderlichkeiten seiner Vokalisierung und anderes. Thila Plaichingers großer Sopran gestattete ihr, die hochliegenden Stellen der Brünnhildenpartie mit ganz anderem Glanze zu bringen wie das eigentlich von der Natur als Mezzosopran gebildete Organ von Frl. Faßbender. Aber mit der dramatischen Beseelung, die Frl. Faßbender jedem ihrer Worte, Töne und Gesten verleiht, vermochte sie sich nicht zu messen. Frl. Faßbender ist heute wohl die größte Tragödin unter den dramatischen Sängerinnen Deutschlands; sie zwingt uns, mit ihr zu erleben, was sie spielt, bis zu einem Grade, wie es nur den Begnadetsten gelingt. Am nächsten steht ihr darin Berta Morena, deren Sieglinde und Elisabeth wieder wie immer zu ergreifen wußten. Schreiners Alberich vermag noch nicht an Zadors dämonische Gestaltung heranzureichen, so wenig wie Kuhns noch etwas zu weicher Mime an den Breuers; beide aber geben zu den besten Hoffnungen Anlaß. Kraus' Tristan und Frl. Faßbenders Isolde bildeten zusammen ein herrliches Paar voll todesernster Größe. Neben Frau Burk-Bergers Isolde zeichnete sich im dritten Zyklus noch die von Frau Leffler-Burckard aus; gelang ihr auch der Liebestod nicht so ganz, wie man von der Bayreuther Kundry erwartet hatte, so überzeugte sie doch hinlänglich von der Schönheit ihrer Stimme und ihrer hervorragenden Begabung. Der zweite „Ring" unter Fischers Leitung, wie der dritte wieder unter Mottl übten ungeschwächte Anziehungskraft auf das internationale Publikum aus. Für alle Beteiligten jedoch stellten die zwanzig Vorstellungen eine ungeheure Anspannung aller Kräfte dar, nicht zuletzt für das Hoforchester, das seine Aufgaben mit größter Hingebung löste. Was zum Lobe der Dirigenten und der Sänger zu sagen war, habe ich bereits gesagt; auch die Regie (Fuchs, Wirk) und die Herren Klein (Maschinen) und Buschbeck (Kostüme) verdienen jedes Lob. Das Gesamtresultat, zu dem alle beitrugen, waren, hauptsächlich bei „Tristan" und dem „Ring", Aufführungen, die zum Schönsten gehören, was die deutsche Opernbühne uns je geboten hat und bieten wird. — Größere Gegensätze sind wohl kaum denkbar wie Debussy's „Pelleas und Melisande" und Hermann Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung", die der in diesem Jahr unheimlich einsetzende Arbeitseifer unserer Hofbühne rasch nacheinander ans Rampenlicht gebracht hat. Das Publikum gab der letzteren Schöpfung weitaus den Vorzug, und der Kritiker kann sich diesem Urteil ausnahmsweise aus vollem Herzen anschließen. Der zweite Akt

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dieses genialen Werkes wird allezeit in gewissem Sinne das Ideal für den reinen Stil der komischen Oper bleiben; so viel sprühende Laune, so viel Erfindungsfreudigkeit findet sich so leicht nicht wieder zusammen. An Erfindungskraft stehen dem zweiten die anderen drei Akte nicht nach (wenn auch der vierte an einer Stelle fast ein wenig an die Operette streift), an dramatischer Wirksamkeit erreichen sie ihn — lediglich durch die Schuld des Librettisten Josef Viktor Widmann — nicht. Das fällt jedoch nicht schwer in die Wagschale, wenn ein so prächtiges Paar wie Frl. Faßbender und Herr Feinhals Katharina und Petrucchio geben; sie in diesen Rollen zu sehen und zu hören ist einer der erlesensten Genüsse, die wir unserer Hofbühne in den letzten Jahren verdanken; menschlicher und zugleich idealisierter kann dieser Kampf der beiden Liebenden nicht dargestellt werden. Das ganze andere Ensemble war dieser Glanzleistungen würdig und stand auf denkbar höchstem Niveau; Frl. Tordek (Bianka), die Herren Sieglitz (Baptista), Geis (Hortensio), Walter (Lucentio), auch Kuhn als Schneider, zeichneten sich besonders aus und unterzogen sich ihren Aufgaben mit bestem Humor. Die Regie (Fuchs) tat ebenfalls alles für einen durchschlagenden Erfolg, und so begeisterte sich das Publikum von Akt zu Akt mehr für die leicht und keck geschwungenen Linien von Goetz' Partitur, die unter Mottls Meisterhänden wie zarte und duftige Blumengirlanden vor den entzückten Hörern sich vorüberschwangen.

Dr. Eduard Wahl

PARIS: Die Große Oper hat nach der „Walküre" (1893) und dem „Siegfried" (1901) endlich auch die „Götterdämmerung" ihrem Spielplan einverleibt, so daß nur noch das „Rheingold" seiner szenischen Verwirklichung harrt. Erst im nächsten Jahre soll auch das Vorspiel der „Nibelungen" als Nachspiel an die Reihe kommen und dann der ganze „Ring" in der richtigen Ordnung an vier Abenden gespielt werden. Broussan, der neue Mitdirektor der Großen Oper, hat diese Riesentat schon vor einigen Jahren in Lyon vollführt, und das war einer der Hauptgründe, warum die Kombination Messager-Broussan-Lagarde die andern Kandidaten auf die Erbschaft der Direktion Gailhard aus dem Felde schlug. Immerhin brauchte die neue Direktion fast ein ganzes Jahr, um die „Götterdämmerung" herauszubringen, während Gailhard bestimmt versprochen hatte, in wenig Monaten das „Rheingold" vorzuführen und die Rheintöchter in einer Weise schwimmen zu lassen, wie sie in Deutschland noch nie geschwommen haben. Aus diesem Grunde war man besonders gespannt darauf, was die Rheintöchter Broussan's in der „Götterdämmerung" leisten würden, und hier gab es nun eine gewisse Enttäuschung. Die drei Sängerinnen spazierten nur zu deutlich hinter einer blauen Gaze hin und her, und die Schwingbewegungen ihrer Arme konnten nicht die mindeste Illusion erzeugen. Die zweite Schwierigkeit der Ausstattung der „Götterdämmerung" besteht in der Rechtfertigung des Titels. Man soll am Schlusse die Götterburg Walhalla mit Wotan und anderen Bewohnern in Flammen aufgehen sehen. Hier machte sich die Direktion der Großen Oper die Sache noch bequemer. Sie sorgte zwar für einen sehr schönen Holzstoß, auf dem die Leiche Siegfrieds verbrennt, aber nur dieser rötete den Himmel. Von Walhalla und den in Flammen verdämmernden Göttern sah man nicht die mindeste Spur, so daß der Uneingeweihte keine Ahnung davon hatte, warum das Werk „Le Crépuscule des Dieux" heiße. Das Verständnis des wahren Zusammenhangs der Dinge wäre immerhin möglich, wenn die gesungenen Worte immer deutlich zum Vortrage kämen. Aber das ist selbst in deutschen Aufführungen fast unerreichbar und mit französischem Text geradezu unmöglich. Der Zuhörer der Großen Oper sieht sich nämlich nicht einem, sondern drei Texten gegenüber, dem des druckfehlerreichen Schott'schen Klavierauszuges mit deutschem und französischem Text, dem des offiziellen Textbuches und demjenigen, den die Sänger wirklich singen und der von den beiden andern stark abweicht. Zum Ruhme der Sänger sei es gesagt, daß ihre Wahl meistens die beste ist. Von Bayreuth aus ist den französischen Bühnen die Übersetzung des verstorbenen Alfred Ernst aufgezwungen worden, weil sie sich mit sklavischer Unterwürfigkeit an jedes Wort und jeden Ton Wagners anschmiegt. Ernst hat sich aber weder um die Sangbarkeit noch um die Verständlichkeit gekümmert. Er hat nur zu oft französische Worte in einer Weise aneinandergereiht, die völlig sprachwidrig ist. Wenn z. B. Siegfried und Gunther Brüderschaft schwören mit den Worten: „So biete ich den Bund, So trink ich dir Treu", so übersetzt Ernst: „Tel suis-je lié, Tel bois-je féal", was weder altfranzösisch noch neufranzösisch, sondern unfranzösisch ist. Statt dessen sangen die Sänger der Großen Oper viel besser: „Tel soit le serment, Telle j'offre la foi." Das Publikum weiß ihnen Dank, daß dieser Doppelschwur einer der seltenen Augenblicke ist, wo es verstehen kann, was gesungen wird. Gut übersetzt hat Ernst nur eine Stelle: „Schläfst Du, Hagen, mein Sohn?" lautet im Französischen: „Dors-tu, Hagen, mon fils?" Und diese Frage Alberichs kam auch wunderbar deutlich heraus. Eine andere Übersetzung war aber auch kaum möglich. Nur wenn man es ganz genau nehmen will, könnte man einwenden, der Eigenname Hagen, der im Deutschen absteigend betont wird, müsse im Französischen den Hauptton auf der Endsilbe haben. Aber schon seit der Einbürgerung Lohengrins in Frankreich hat man sich an die germanische Betonung deutscher Eigennamen gewöhnt. Für das französische Sprachgefühl bleibt es aber trotzdem verletzend, wenn immer wieder der deutsche Tonfall in den Eigennamen Siegfried, Brünnhilde, Waltraute, Gutrune, Gunther, Hagen wiederkehrt. Wagner selbst hat sich freilich für romanische Namen auch einige Willkür gestattet. Bald germanisiert er den Tristan, indem er den Akzent auf die erste Silbe legt, bald läßt er ihm den romanischen Akzent, um „Tristan" mit „voran" reimen zu lassen. Das allerbeste wäre freilich, wenn man Wagner auch in Paris nur deutsch singen würde, wie das in London, in Newyork und anderwärts geschieht. Als im Jahre 1902 die „Société des Grandes Auditions" unter ziemlich unglücklichen Ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hältnissen im Théâtre du Château d'Eau elf Vorstellungen der „Götterdämmerung" veranstaltete, kam es einmal ganz von selbst zu einer deutschen Aufführung. Die Tenornot führte den Münchener Siegfried Heinrich Knote nach Paris, und da dieser nicht Französisch konnte, sangen auch die übrigen Solisten, die Russin Litvinne, der Holländer Albers, der Franzose Vallier und die anderen deutsch, ohne daß das Pariser Publikum den mindesten Anstoß daran nahm. In der Großen Oper selbst hat man bereits Verdi's „Othello" italienisch und Mussorgski's „Boris Godunow" russisch zu hören bekommen. Es ist daher kein Grund vorhanden, deutsche Aufführungen von Wagner auszuschließen, zumal die Kenntnis des Deutschen unter gebildeten Franzosen heute viel verbreiteter ist, als die des Italienischen oder gar des Russischen. Als besondere Großtat ist es jedenfalls zu verzeichnen, daß die „Götterdämmerung" in Paris ohne jeden Strich gegeben wurde, und daß dadurch eine wahre Revolution der Pariser Theatersitten entstand, die willig aufgenommen wurde. Im Allgemeinen wird der Beginn der Theater in Paris immer mehr verspätet, so daß sich in der eleganten Welt schon das Vorurteil eingebürgert hat, es sei nicht vornehm, vor neun Uhr im Theater zu erscheinen. Die kleineren Theater haben sich dieser üblen Sitte anbequemen müssen und geben höchstens für das gewöhnliche Publikum vor neun einen unbedeutenden Einakter, damit das vornehme Publikum das wahre Stück von Anfang an sehen kann. Die Große Oper hat nun zwar immer noch ungefähr an der achten Stunde festgehalten, aber dafür sah man auch meist in den ersten Akten bekannter Opern einen halbleeren Saal. Nun wurde auf einmal für die „Götterdämmerung" die Losung ausgegeben, daß der erste Akt nicht etwa um acht noch auch um sieben, sondern schon um sechs Uhr beginnen und zwei Stunden dauern werde, und daß die Nachzügler unerbittlich zurückgewiesen werden würden. Nach dem ersten Akt wurde dann freilich dem Publikum eine Essenspause von einer Stunde bewilligt, und ein vollständiges Diner zu starkem Preise in den Räumen der Oper selbst dargeboten. Die Zumutung blieb gleichwohl sehr groß, und wenn sie auf Widerstand gestoßen wäre, so hätte das kaum überrascht. Die Neuigkeit reizte aber im Gegenteil die vornehme Welt, und keineswegs bloß die Musikkenner und Musikschwärmer in ihr. Kaum ein Platz blieb leer, als zehn Minuten nach sechs Uhr der Zuschauerraum halb verdunkelt wurde und Direktor Messager den Taktstock erhob. Die Bildung des Publikums sprach sich ferner darin aus, daß es auch während der Akte auf jeden Beifall verzichtete und bloß an deren Ende seine Befriedigung durch zahlreiche Hervorrufe zu erkennen gab. Selbst am Schlusse des ganzen Werkes stürzte man nicht sofort nach den Ausgängen, sondern blieb stehen, um die Künstler noch drei Mal vor die Rampe zu rufen. Das Publikum gab sogar deutlich zu erkennen, daß es noch mehr als die Leistung der Sänger diejenige des Orchesters und des Dirigenten bewundere. Messager wurde persönlich gerufen, was in der großen Oper unerhört ist, ließ sich jedoch nicht bewegen, von der Bühne herab zu danken. Diese Bevorzugung des Orchesters war übrigens um so mehr berechtigt, als weder der Siegfried van Dycks noch die Brünnhilde von Louise Grandjean allen Ansprüchen genügten. Van Dyck war nur in der Sterbeszene stimmlich und dramatisch ganz auf der Höhe, nachdem er sich im ersten und zweiten Akt in einer Weise geschont hatte, die fast als Nachlässigkeit zu bezeichnen war. Seine Partnerin war im Gegenteil von Anfang an die Gewissenhaftigkeit selbst, brachte alles, was schön gesungen zu werden verdient, prachtvoll zur Geltung, aber als sie an den großen Schlußmonolog gelangte, reichte ihre ohnehin beschränkte Kraft nicht im mindesten aus. Vortrefflich war der Hagen von Delmas, wenn ihm auch einige Stellen der Partie zu tief lagen. Am unglücklichsten war die Besetzung der Waltraute. Im Gegensatz zu deutschem Brauche hatte sich die Große Oper den Luxus gestattet, für Waltraute, die erste Norne und die dritte Rheintochter drei Altistinnen ins Feld zu führen, aber schon nach der Generalprobe, die ganz den Charakter einer ersten Vorstellung hatte, mußte die Sängerin der Waltraute ihre Partie an Fräulein Lapeyrette, die sehr stimmbegabte dritte Rheintochter, abtreten, die aber leider nicht mehr genug Zeit hatte, sich genügend mit der schwierigen Partie vertraut zu machen, so daß die Wirkung der grundlegenden Szene zwischen Brünnhilde und Waltraute bei der wirklichen ersten Vorstellung auch nicht viel besser gelang. Es ist daher sehr zu befürchten, daß sie in den späteren Vorstellungen gekürzt werden wird. Es wurde ja schon zum voraus verkündigt, daß die harte Prüfung des Sechs-Uhr-Anfanges vorläufig nur für sechs Vorstellungen vorgesehen sei. Nachher werde man, wenn das Publikum nicht eine besondere Vorliebe für die vollständige Darbietung zu erkennen gäbe, um halb acht Uhr beginnen und das Ende um Mitternacht durch einige mehr oder minder gut angebrachte Striche zu erreichen suchen. Es wird nun abzuwarten sein, wie standhaft das Publikum sein wird. Seine Haltung während der Première und die Kritiken des folgenden Tages schienen mehr von großer Hochachtung für das anerkannte Genie Wagners, als von flammender Begeisterung zu zeugen. Vielleicht wird die „Götterdämmerung" dank dem Reichtum der Handlung und der Musik bleibender fesseln, als der „Siegfried", aber die „Walküre" wird, wie das ja auch in Deutschland der Fall ist, allein von den vier Teilen des „Ring" ungefähr die gleiche Wertschätzung behalten, wie „Tristan" und die „Meistersinger", während „Lohengrin" und „Tannhäuser" die unbedingten Günstlinge bleiben werden. Felix Vogt

PRAG: Ein bedeutsames Ereignis war die österreichische Erstaufführung von Maeterlinck-Debussy's „Pelleas und Melisande". Der Erfolg war ein Achtungserfolg. Selbstverständlich, denn dieses eigenartige Werk ist ein harter Bissen für das Publikum und stellt an dessen Fähigkeit, die traumhaften Vorgänge auf der Bühne zu glauben und sich ihrem merkwürdigen Zauber zu ergeben, große Anforderungen. Die Musik Debussy's ist durchaus Stimmung, ist nur Dienerin des gesprochenen Wortes. Nirgends schwingt sich die Melodik zu blühendem Leben auf, alles ist in der ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schwommenen Linie gehalten. Aber der Gesamteindruck ist doch tief ergreifend. Die harmonischen Kühnheiten, die sich aus der Anwendung von Ganztonreihen ergeben, übersteigen alles Dagewesene, und die Schwierigkeiten des Gesangspartes sind, trotzdem auf weite Strecken nur psalmodiert wird, ungleich größer als etwa in Strauß' „Salome". Die Sensation des Abends waren die Dekorationen Richard Teschners[1]). Es verdient ausdrücklich hervorgehoben zu werden, daß diesmal die Dekorationen, Requisiten, Kostüme usw. nicht wie bisher routinierten Handwerkern, sondern einem Künstler anvertraut wurden, der, trotzdem er auf dem Gebiete der Dekorationsmalerei noch ein homo novus ist, etwas ganz Außerordentliches geleistet hat. Teschners Dekorationen ergänzen die Stimmung des Dramas und der Musik auf das glücklichste. Sie sind ganz bildmäßig ausgeführt. Die Bildhaftigkeit wird außerdem durch einen Rahmen verstärkt, der die Bühne stark verkleinert und die Intimität des szenischen Vorgangs wahrt. Dabei sind die Dekorationen so praktikabel, daß die Auswechslung während der kurzen Zwischenspiele bequem zu bewerkstelligen ist. Kulissen fehlen ganz, und auch die Requisiten sind in konsequenter Durchführung des Grundgedankens, alles auf die einfachsten Formen zu verdichten, auf das allernotwendigste beschränkt. Die Aufführung hat Paul Ottenheimer auf das sorgfältigste vorbereitet. Von den Darstellern ragte nur Boruttau als durchaus stilvoller Pelleas hervor. Ein Gegenbeispiel zu ihm war der Golo Hermann Kants, älteste Opernschablone. Fränze Claßen als Melisande bot eine achtbare Leistung, Zottmayr als Arkel war ebenso würdevoll als sympathisch. Ein Wort der Anerkennung auch der Regie Kurt Sterns.

Dr. Ernst Rychnovsky

RIGA: Unser neuerdings unter der Direktion von Dr. Dahlberg stehendes Theater hat uns vorläufig noch wenig Bemerkenswertes gebracht. Im Vordergrund des Spielplanes standen italienische Opern. Verdi's „Maskenball", „Traviata", „Troubadour" und „Aida" wechselten mit Mascagni's und Leoncavallo's unvermeidlichen Opern „Cavalleria" und „Bajazzo" ab und stellten, zwecks Engagement, verschiedene Gäste auf die Szene. Ein lyrischer Tenorist, Reinhold Schütz, vermochte nur wenig zu interessieren, da seinen nicht unbedeutenden Stimmitteln der Schliff einer feineren Schulung fehlte. Vorteilhafter verlief das Gastspiel des Herrn Pacal vom Nationaltheater in Prag, der jüngst als Max im „Freischütz" und als Lohengrin seine Visitenkarte abgab. Auf das Fach jugendlich-dramatischer Partieen prätendierend, erschien ferner Helene Eggeling vom Stadttheater in Mainz, eine noch am Anfang der Bühnenlaufbahn stehende Sängerin.

Carl Waack

RIO GRANDE: Die Hauptkräfte der Operettengesellschaft des in Buenos Ayres verstorbenen Direktors Ferenczy, die auch in Porto Alegre in 18 Vorstellungen reichen künstlerischen und materiellen Erfolg hatte, verschafften uns auf ihrer Durchreise nach Saõ Paulo einen heiteren Abend, der es recht bedauern ließ, daß die hier beabsichtigten drei Abende sich nicht verwirklichen ließen. Die Kapellmeister Peisker und Siegmann, die Damen Fiebinger, Merviola, Dietze, die Herren Loewe, Redwitz und Rogg beteiligten sich in einwandfreier Weise an den Darbietungen. Angesichts der hier vielfach geäußerten Meinung, Deutsche könnten und Deutsch ließe sich überhaupt nicht singen, ist der außerordentliche Erfolg um so bedeutungsvoller.

Fr. Köhling

STRASSBURG: Die Oper dreht sich auch in der neuen Saison so ziemlich im alten ewig gleichen Repertoirezirkel. Das einzig Neue ist die Kunde, daß der bisherige erste Kapellmeister Gorter mit Ablauf der Saison ausscheidet, und Pfitzner, der neue Konzert- und Konservatoriumsleiter, zum Operndirektor ernannt wurde — ein Vorgang, der sich bei der Eigenart der hiesigen Verhältnisse nicht ohne einige Reibungen vollzog. Doch hoffen die Kunstfreunde von dem Wechsel manche erwünschte Neubelebung. Auf dem Gebiet der Regie hat diese schon mit der lange ersehnten Anstellung eines wirklichen Spielleiters eingesetzt, der, in Person des Herrn Morny, dem bisherigen Schlendrian schon einige Wunden beigebracht hat. — Lichtpunkte waren bisher eine achtbare „Don Juan"-Aufführung, mit v. Manoff's prächtigem Bariton und Frau Lauer-Kottlar als herrlicher Donna Anna, ferner „Der Wildschütz", mit Scharschmidt, dem der trockene Humor besser liegt, als der bewegliche eines Leporello, und „Otbello" (Verdi). Frau Mahlendorff war eine entzückende Desdemona. Dalmorès, der Bayreuther Lohengrin, sang auch hier diese Rolle, ferner den Samson, von Frl. Hermann als Dalila trefflich sekundiert. Sein Reiz liegt im forte der Höhe; manche Versager im piano lassen für die Haltbarkeit seines Tenors fürchten. Traurig verlief eine „Carmen"-Vorstellung wegen fast durchweg verkehrter Rollenbesetzung und des Fehlens des rechten musikalischen Stils. Ein frischer Zug im Repertoire wäre aufs innigste zu wünschen!

Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Ein großes künstlerisches Ereignis bildeten im Musikleben Warschaus die am 22. Oktober zum ersten Male (in Polen und in polnischer Sprache überhaupt) herausgebrachten „Meistersinger von Nürnberg". Da wir leider — durch die seit Jahren (besonders durch die italienischen Kapellmeister) gepflegte italienische Oper — wenige für Wagnersche Kunst geeignete Sänger besitzen, so konnte man schwer eine ideale Ausführung erwarten. Jedoch war Herr Dygas als Walter von Stolzing im ganzen ausgezeichnet; Frau Mokrzycka stellte eine sympathische Eva dar, nur die Stimme reichte nicht aus; leider ganz ungenügend waren die Leistungen des Herrn Kiersnowski (Hans Sachs) und Lewicki (Beckmesser). Der Chor (Chormeister Clivio) war dagegen vorzüglich vorbereitet und bildete die Zierde der Vorstellung, die unter Reznicek's Leitung im ganzen nicht vollständig befriedigen konnte. Das Publikum besucht „Die Meistersinger" gern; die fünfte Vorstellung war fast ausverkauft.

H. v. Opienski

WIEN: Neustudierungen von Méhuls „Joseph und seine Brüder" und Leoncavallo's

[1]) Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Bajazzo" haben über die Qualitäten des neuen Regisseurs Wilhelm von Wymetal aufgeklärt. Sie sind nicht erfreulich. Nicht nur der Oberflächlichkeit der Inszenierung halber, die nur den zufälligen Äußerlichkeiten des Werkes und niemals den inneren Zusammenhängen nachgeht, und die nicht dem Tiefstliegenden, sondern dem Nächstliegenden seine banale, sichtbare Erfüllung bereitet. Vor allem aber deshalb, weil Wymetals Leistung durchwegs eine Aneinanderreihung von Märzchen und „Nüancen" bedeutet; nirgends das szenische Sichtbarwerden des Dramas und seiner Musik, nirgends die Betonung oder die Herstellung lebendiger Beziehung zwischen Wort, Ton, Bühnenbild und Geste, nirgends ein „in Aktion umsetzen" von Vers und Melos. Sondern ein Mosaik künstlich aufgeklebter Einzelnheiten, die in keinerlei notwendigem organischen Zusammenhang mit den dramatischen Vorgängen stehen und deshalb aufdringlich und ablenkend zugleich wirken. Beispiele: Zu Beginn der „Pagliacci" ist überhaupt keine Musik zu hören, derart kreischen die Sägen und pochen die Hämmer der Arbeiter, die in lächerlichem „Realismus" die Bajazzobühne tatsächlich aufbauen, — „echte" Bretter schneidend, „echte" Nägel einschlagend, „echte" Gerüste fügend. Oder die Überbetonung der an sich nicht üblen Idee des neben dem eselgezogenen Karren Canio's fahrenden Zirkuswagens, in dem dann — man sieht „echten Rauch" aufsteigen — gekocht und sehr schmutzige Wäsche gewaschen wird, die ein paar Frauen dann tropfend naß zum Trocknen hängen. Diese Frauen müssen natürlich in den entscheidenden Momenten diskret abgehen; dafür bleiben Esel und Pferd auf der Bühne. Was alles durchaus wirkungslos bleibt und nur stört, weil es mit der Handlung nichts zu tun hat, auch nicht mit jenen Einzelnzügen der Musik, die vielleicht durch entsprechenden mimischen Reflex deutlichere Gegenständlichkeit gewinnen können, die aber hier nicht vorhanden sind, so daß all dieser Aufputz in der Luft hängt und nur überladen und zerstreuend wirkt. „Ausstattung" im schlimmsten Sinne. Panoptikumsregie, der bestenfalls hie und da das Stellen — längst überwunden geglaubter — „lebender Bilder" gelingt. Das ist im „Joseph" der Fall, wo die Szene der Brüder von Piloty gemalt sein könnte, wo die Phantasie des Regisseurs nicht einmal ausgereicht hat, das Bild „huldigendes Volk" zweimal auf verschiedene Art darzustellen, und wo man die Gedankenlosigkeit eines ägyptischen Tanzes in steifen Profilstellungen und flachgestreckten Händen erlebt, ganz so einfältig primitiv, wie es die altägyptischen Reliefs darstellen. Aber weil diese alten Künstler noch nicht perspektivisch darzustellen vermochten, ist noch kein Grund zur Annahme vorhanden, daß die ägyptischen Damen immer nur mit parallelen Armen und Händen und in kindlich hieratischen Verrenkungen schreiten und tanzen konnten. Eine Regie, die gerade nach den Errungenschaften der letzten Jahre eine ernste Gefahr bedeutet, gegen die gar nicht heftig genug anzukämpfen ist: Statt jenen Inszenen, in denen jeglicher, auch der unscheinbarste Zug unmittelbar aus der dramatischen Totalität von Dichtung und Musik gewonnen worden ist, in denen die Dekoration die Doppelaufgabe des äußerlichen Bildes und des stimmunggebenden Symbols erfüllte und in denen kein noch so geringes Detail vom Ganzen trennbar war, droht jetzt wieder die von den Forderungen des Worts und des Rhythmus unabhängige, auf virtuosenhafte Äußerlichkeiten bedachte Art der Inszenierung einzureißen, die man wenigstens in der Hofoper überwunden wähnte, weil sie schlechtestes Theater bedeutet. — Den „Joseph" hat Weingartner dirigiert: stilvoll, mit Bravour und Takt, aber ohne rechten Anteil: immer etwas akademisch, dozierend, kühl. Der „Bajazzo" stand unter Bruno Walters Leitung, dessen gleichsam immer in Weißglut stehendes Temperament dem Weichlichen Kraft und dem Schalen Adel gibt. Was man von Herrn Reichenberger nicht behaupten kann, der das Plumpe noch vergröbert, das Geschmacklose noch deutlicher macht. In diesem Fall das Plumpe und Geschmacklose der ebenso derben, als öden Musikposse „Das süße Gift". Der Tiefpunkt alles dessen, was — von Balletmusik abgesehen — jemals in den Räumen der Hofoper erklungen ist; ein zwar versgewandter, aber unappetitlicher und witzlos öder Text von Frehsee, zu dem Albert Gorter eine Musik geschrieben hat, in der die orchestralen und deklamatorischen Mittel der „Meistersinger" auf Operetteneinfälle niedrigster Art angewendet werden, von der man nicht weiß, ob ihre Prätensionen oder ihre Unvornehmheit aufreizender ist, und die trotz der Leistungen Mayrs, Mosers, Leuers und der Damen Hilgermann und Forst mit scharfem Protest abgewiesen wurde. Eine jener Unbegreiflichkeiten Weingartners, die es schwer machen, die „weise Ruhe" des Kritikers zu bewahren. — In der Volksoper ein paar Neuaufführungen: „Der fliegende Holländer", nicht einwandfrei szeniert, aber durch die verheißungsvolle Leistung des Herrn Schwarz (als Holländer) und durch Nedbals Dirigentenimpetus feurig belebt; eine artige Vorstellung des „Postillon von Lonjumeau" mit Herrn Lordmanns breit humorvollem Bijou und Herrn Adlers stimmkräftigem Chapelou. Endlich „Wilhelm Tell": dekorativ weniger als mittelmäßig, in der Darstellung (Schwarz-Tell, Ludikar-Geßler, Petko-Gemmy) auf guter Mittelmaßhöhe. Solange der Spielplan der Volksoper fertig auszubauen war, durfte angesichts des ehrlichen Fleißes, mit dem gearbeitet wurde, und der unsäglichen Hemmnisse, die diese Arbeit erschwerten, auch das bloß „Anständige" gutgeheißen und bei szenischen Mängeln nachsichtig geschwiegen werden, um das junge und wichtige Unternehmen zu fördern. Jetzt aber ist der Zeitpunkt da, in dem nicht mehr das Quantitative, sondern das Qualitative in Betracht kommt, und in dem allzu hastig vorbereitete und dadurch oft im Schablonenhaften stecken bleibende Aufführungen nicht mehr beschönigt werden dürfen, wenn nicht aus jenem Fördern ein Schädigen werden soll.

Richard Specht

WIESBADEN: An der Hofoper bekamen wir zwei berühmte Gäste zu hören. Zuerst den von Bayreuth her wohlbekannten Franzosen Dalmorès, der als Lohengrin und Don José bewies, daß er nicht nur einer der vorzüglichsten Tenöre unter den Künstlern,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sondern auch einer der vorzüglichsten Künstler unter den Tenören unserer Zeit ist. Von dem Italiener Caruso könnte ich das nicht behaupten. Er soll hier nicht glücklich disponiert gewesen sein, — schade; und er sang den Herzog im „Rigoletto", der nichts zu singen hat, — noch mehr schade! Die Vorzüglichkeit seiner Stimme und Gesangstechnik ist außer Zweifel; sein Spiel war ganz auf die älteren Theatermanieren zugeschnitten; das Ganze nichts gerade Außergewöhnliches. Unser Publikum schien offensichtlich enttäuscht; doch mochte man sich's (für 20 Mk. im Parkett) nicht merken lassen: es wurde krampfhaft applaudiert. Nun, auch wir haben unsern Caruso-Tag gehabt!

Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Der zweite Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß begann mit dem Brandenburgischen Konzert F-dur von Bach in der Wolfrumschen Bearbeitung, die das Werk seines Kammermusikstiles entkleidet; es gewinnt ja allerdings an Klangfülle durch die starke Besetzung der Streichinstrumente, die auch an diesem Abend viel Glanz entfalteten. Die reiche, aber sehr schwierige Partie der Hörner wurde glänzend ausgeführt. Alsdann folgten Beethovens D-dur Symphonie, Liszts „Orpheus" und des Dirigenten Orchester-Rondo „Till Eulenspiegels lustige Streiche". In der Musik der beiden letztgenannten Werke wurde die Leitung wärmer und lebendiger; aufs feinste abgetönt in den dynamischen Schattierungen schwebten die zarten Klänge des Lisztschen „Orpheus" durch das Haus, und den Eulenspiegel mit seinem Humor, den Genieblitzen in der Orchesterbehandlung habe ich noch niemals so packend, so überzeugend spielen hören. Der Dirigent wurde dafür endlos oft von dem vollen Hause herausgejubelt. — Das erste Panzner-Konzert im Mozartsaal ließ erkennen, daß das neu zusammengestellte Orchester schon jetzt unter einem so trefflichen Dirigenten wie Karl Panzner durchaus leistungsfähig, großen Aufgaben vollständig gewachsen ist. Als erste Nummer des Programms wurde ein neues Werk, die große Symphonie c-moll op. 52 von Felix Woyrsch, gespielt, die trotz mancher Ausstellungen im Ganzen einen bedeutenden Eindruck hinterlassen hat. Bedenklich erscheint mir das Vorherrschen des langsamen oder schwerflüssigen Zeitmaßes in allen Sätzen; nur gegen Ende des Finale steigert sich das Tempo zum wirklichen Allegro. Brahms ist jedenfalls von großem Einfluß auf den Tonsetzer gewesen, doch nicht so, daß er seine Eigenart ganz verloren hätte. Überall wird aus prägnant gefaßten Themen der Satz entwickelt; scharf kontrastieren die beiden Hauptthemen des ersten Satzes; in glücklichster Stimmung ist das zierliche Motiv des dritten erfunden. Das Orchester, in dem wir auch den Klängen der Baßklarinette und der Harfe begegnen, ist durchweg polyphon gehalten, klingt gut, oft glänzend. Es ist diese Symphonie das Werk eines tüchtigen Künstlers. Hinreißend schön wurde von dem Dirigenten das Vorspiel zu Tristan mit dem Liebestod Isoldes vorgeführt. Auch Frederic Lamond verdient rückhaltlose Anerkennung für den Vortrag des Beethovenschen Klavierkonzertes in G-dur. Es war ein interessanter Abend. — Nikisch hatte für das zweite Philharmonische Konzert auch eine Novität ausgesucht, eine Symphonie cis-moll (nach Manuskript) von Akos v. Buttykay, die mich wenig interessiert hat. Die Erfindung ist recht dürftig, geradezu kleinlich, namentlich für den ersten Satz, der vielversprechend mit seiner ersten einleitenden Phrase anhebt, später aber gleich mit dem winzigen Hauptmotiv des Allegro verkümmert. Ganz niedlich klingt das Scherzo im Hauptsatz, im Trio erlahmt aber die Erfindung, die sich in der Wiederholung von einem viertaktigen Motiv abquält. Wenig Interesse erweckt das Andante; am flottesten fließt das Finale dahin, Variationen über ein Originalthema, die in ein gut gearbeitetes Fugato ausmünden. Unglücklich erscheint mir in der Erfindung die stereotype Viertaktigkeit der Motive, von der sich die Struktur des Aufbaues nicht befreien kann. Recht matt wirkte auch eine andere Programmnummer, die Mottlsche Instrumentation der von Schubert für vier Hände geschriebenen Klavier-Phantasie in f-moll; man wird die Vorstellung des für den Inhalt des Werkes geeigneteren Klavierklanges dabei doch nicht los. Ganz herrlich hat Marteau an diesem Abend Mozarts Violinkonzert in A-dur gespielt. Mit Berlioz' Ouvertüre „Le Carnaval romain" zeigte sich Nikisch wieder als richtiger Herrscher des Orchesters — eine Prachtleistung. — Für sein erstes Abonnementskonzert hatte Siegfried Ochs ein Laudate dominum für Sopransolo, Chor, Orgel und Orchester von Mozart und die Hohe Messe von Beethoven ausgewählt. Das selten aufgeführte Werk von Mozart hebt mit einer süßen Melodie des Sopransolo (von Emilie Herzog aufs feinste vorgetragen) an, die sich dann im Chor ausbreitet. Das Stück atmet echt Mozart'sche Schönheit. In der Beethovenschen Messe waren außer Frau Herzog, die dem Quartett den rhythmisch sicheren Halt gab, Maria Philippi und die Herren Richard Fischer und Anton Sistermans als Solisten gewonnen; die Stimmen der Damen waren denen der Herren weit überlegen. Chor und Orchester zeigten sich vollständig der Aufgabe gewachsen; von herrlicher Wirkung war der Eintritt der Sologeige (Anton Witek) im Benedictus. Der Chor erfreute wieder durch rhythmische Schlagfertigkeit, feinste Nuancierung in dynamischer Hinsicht, Kraft, Glanz und Ausdauer in den Fortestellen. — Die beiden Wagnervereine Berlin und Berlin-Potsdam hatten ein großes Konzert in der Philharmonie mit Bruchstücken aus den „Meistersingern" und Beethovens Neunter ausgefüllt. Als Solisten waren Erika Wedekind, Anna Stephan, Richard Fischer und Baptist Hoffmann gewonnen, als Dirigent Rudolf Krasselt, früher Mitglied des Philharmonischen Orchesters, zurzeit Kapellmeister an der Oper in Kiel. Ob dieser der geeignete Mann für die Oberleitung eines solchen Konzertes war, das stets vor vollbesetztem Saale, vor einem den anspruchsvollsten Hörerkreisen zugehörigen Publikum stattfindet, erscheint doch fraglich. Die Mehrzahl der Hörer kennt Wagners „Meistersinger", kennt die Beethovensche Neunte, glaube

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ich, ebenso genau, wie dieser Dirigent, dem nicht etwa Unfähigkeit nachgesagt werden soll; doch war die jugendliche Freude, an dieser Stelle den Taktstock zu führen, seine früheren Kollegen einmal dirigieren zu können, größer als die Gestaltungskraft, die gerade für so bedeutende Werke wie die Neunte Symphonie und das Meistersinger-Vorspiel noch nicht ausreichte. Daß der Dirigent bei weiterer Entwickelung doch noch einmal über das jetzige Durchschnittsmaß hinauswächst, ist nicht ausgeschlossen; bis jetzt hat er gerade nur dieses erreicht. — Die Singakademie unter Georg Schumann hat im ersten Abonnementskonzert Händels „Messias" aufgeführt. Das Werk erfuhr eine durchaus würdige Wiedergabe. Die Soli waren durch die Damen Anna Kappel-Stronck und Maria Philippi, die Herren Paul Reimers und Johannes Messchaert vertreten, unter denen der letztgenannte allerdings weit herausragte. Er gestaltete die Baßarien meisterhaft in der Stimmung wie in der Tonfärbung. Chor und Orchester griffen sicher ineinander; vor der Orgel saß Musikdirektor Wiedermann. E. E. Taubert

Ein entschiedenes Verdienst erwarb sich das Waldemar Meyer-Quartett, neben dessen Primarius nur noch ein ursprünglicher Genosse, der frühere zweite Geiger Max Heinecke, jetzt als Bratscher, wirkt, während die zweite Geige mit Johannes Schaeffer und das Violoncell mit Heinz Beyer neu besetzt sind, durch die Vorführung des hier öffentlich noch nie gespielten zweiten Streichquartetts op. 27 von Franz Bölsche. Ich habe diesem Werke bei seinem Erscheinen im 15. Bande der „Musik" (S. 41) einige freundliche Zeilen mit auf den Weg gegeben und habe diese Empfehlung jetzt bei erneutem Hören durchaus gerechtfertigt gefunden. Es ist ein ernstes Werk, dessen geistiger Gehalt bei einer noch klangschöneren Ausführung sicherlich noch besser zutage getreten wäre. Am meisten gefiel das Scherzo und der aus Variationen bestehende Schlußsatz. Die weiteren Gaben des Abends bestanden in Beethovens sogenannter Kreutzer-Sonate und dem Forellen-Quintett von Schubert. Waldemar Lütschg vertrat dabei den Klavierpart mit Geist, Stilgefühl und glänzender Technik. — Das Flonzaley-Quartett, das der New-Yorker Mäcen E. J. de Coppet in Flonzaley bei Genf unterhält, hat von den drei angekündigten Abenden bisher zwei absolviert: Mozart, Schumann, Schubert und Beethoven wurden höchst achtbar vorgetragen. Das Ensemble der Herren Adolfo Betti, Alfred Pochon, Ugo Ara und Iwan d'Archambeau ist sehr gut eingespielt; anfechtbar ist ihre Vorliebe für Luftpausen. Auch zwei Trios der alten Meister Sammartini und Boccherini enthielt ihr Programm. — Solide spielten die vier Brüder Max, Willy, Arthur und Richard Post, die sich hier erstmalig hören ließen, Quartette der klassischen Trias; am besten gefiel mir der Violoncellist, nur wenig der Ton der Bratsche. — Auch das Quartett Dessau, Gehwald, Könecke und Espenhahn glaubte ohne Beethoven (op. 74) und Haydn nicht auskommen zu können, bot aber wenigstens noch ein ungedrucktes Klavierquintett von Franz Mikorey, der dabei den Klavierpart mit viel Schwung und Temperament vertrat. Merkwürdig, wie veraltet in diesem durchaus modern gehaltenen Werke, das sehr viel Schönes im einzelnen enthält und durch Verkürzung wesentlich gewinnen würde, der Klaviersatz ist. Das kapriziöse Scherzo ist wohl am gelungensten, der langsame Satz leidet unter Unübersichtlichkeit; ganz aparte Klangkombinationen bietet das Finale, während mir im ersten Satz mit zu viel Behagen bei der rein technischen Arbeit verweilt scheint. Geistvoll ist der Komponist sicherlich, aber zu künstlerischer Abgeklärtheit ist er noch nicht durchgedrungen: „Aus Sturm und Drang" könnte er sein Quintett sehr gut überschreiben. — Das Böhmische Streichquartett trug Dvořáks prächtiges As-dur Quartett wieder einmal hinreißend vor und ließ einmal G. Fauré mit seinem besonders in den beiden Mittelsätzen höchst ansprechenden ersten Klavierquartett op. 15 unter Mitwirkung Edouard Risters zu Gehör kommen; es ist merkwürdig, wie wenig die ca. 100 Werke des jetzigen Direktors des Pariser Konservatoriums in Deutschland Eingang gefunden haben. — Das Sevčik-Quartett, das an Klangschönheit und temperamentvollem Vortrag das böhmische vielleicht jetzt schon übertrifft, entfesselte durch den vollendeten Vortrag, besonders des Scherzos des höchst beachtenswerten Weingartnerschen f-moll Quartetts, einen hier ungewöhnlichen Beifallssturm. Mit Vera Schapira kam Dvořáks Klavierquartett op. 87 zu einer die großen Schönheiten dieses geist- und temperamentvollen Werkes voll enthüllenden Aufführung. Beethovens C-dur beschloß den Abend. — Die großzügige und kernige Art, mit der Henri Petri, ohne auf Feinheiten zu verzichten, seine Quartettgenossen Wunderlich, Spitzner und den ausgezeichneten Violoncellisten Georg Wille spielen läßt, ist durchaus sympathisch; sie verträgt sich mit Beethovens F-dur Quartett op. 59 freilich eher als mit Mozart und Haydn. — Anton Witek setzt seine Kammermusikabende mit Vita Gerhardt und dem Violoncellisten Fritz Reitz fort (Philharmonisches Trio). Für César Francks fis-moll Trio fehlte seiner Zuhörerschar wohl das Verständnis, aber die in jeder Hinsicht meisterhafte Wiedergabe des Violinparts in Schumanns d-moll Sonate und Schuberts Forellen-Quintett (Bratsche: Veit, Baß: Pingel vom Philharmonischen Orchester) hinterließ nachhaltigen Eindruck. — Das Russische Trio erzielte in seinem ersten Konzert, das mit Dvořáks herrlichem f-moll Trio begann, dank seiner ausgezeichneten Leistungen einen Riesenerfolg. Die von Halvorsen so famos ursprünglich für Violine und Bratsche bearbeitete Händelsche Passacaglia wurde höcht virtuos von den beiden Brüdern Preß gespielt, doch erdrückte der Violoncellist seinen Partner; man darf eben die Bratsche nicht durch ein Violoncell ersetzen. Das Hauptinteresse des Abends konzentrierte sich auf Paul Juons Trio-Caprice op. 39. Ich habe dieses eigenartige Trio, das ohne die Bezeichnung Caprice wegen seiner oft bizarren Einfälle und seiner höchst wechselnden Stimmung manches Kopfschütteln erregen würde, mir auch im Druck (Verlag: Schlesinger, Berlin) angesehen und bewundere namentlich die beiden mittleren Sätze;

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber ich finde doch vieles so gesucht, daß ich unwillkürlich wünschte, der hochbegabte Komponist möchte seiner neuerdings eingeschlagenen Richtung, die sich immer mehr von seinem einstigen Vorbilde Brahms entfernt, wieder untreu werden und für Herz und Gemüt wieder mehr bieten. Die Klavierstimme ist übrigens zu überladen und unnötig schwer gesetzt. — Das Holländische Trio setzt seine sehr beliebten populären Sonntags-Trio-Abende auch in diesem Winter fort. Das Brahms'sche H-dur Trio wurde vortrefflich wiedergegeben; für vokale Abwechslung sorgte Angelika Rummel, die für die erkrankte Helene Staegemann eingetreten war und mehr durch ihren Vortrag als durch stimmliche Vorzüge wirkte. — Ossip Schnirlin, der fleißige Geiger und warmempfindende Musiker, hat jetzt für sein Trio (Violoncell: Fritz Becker) eine hervorragende pianistische Kraft in Theodor Szanto gewonnen, dem bisher die Kammermusik wohl ziemlich fern lag. Hätte er auch mitunter etwas diskreter sein können, so war doch sein temperamentvolles und straff rhythmisches Spiel ein großer Genuß. Geboten wurde nur Schumann: die verhältnismäßig selten öffentlich gespielten Phantasiestücke op. 88 und das Klavierquartett (mit Benno Schuch an der Bratsche). Für die erkrankte Altistin Else Schünemann war im letzten Moment noch der bekannte Tenorist Paul Reimers herangezogen worden, dessen Liedervorträge großen Anklang fanden. — Brave Musikanten sind die Pianistin Margarethe Gille und der Geiger Hans Benda, die die große B-dur Sonate von Mozart, die erste Brahmssche und die für Berlin neue Sonate von Paul Scheinpflug aufs Programm gesetzt hatten; letztere wird von mir hier noch an anderer Stelle besprochen werden. — Edith Waldhauer ist entschieden eine reich begabte Geigerin, aber das Finale von Bruchs erstem Konzert und Bachs Ciaconna bewältigt sie noch nicht einmal technisch, geschweige denn geistig. — In dem Bestreben, einen möglichst großen Ton hervorzubringen, vernachlässigt der Geiger Francis Macmillen feinere Nüanzierung; er besitzt eine große Technik, bleibt aber im Vortrag kalt und wird öfters darin affektiert. — Wesentliche Fortschritte hat jetzt der Geiger Ferencz Hegedüs gemacht; besonders haben seine Tonbildung und sein Vortrag gewonnen. Die mitwirkende Sängerin Anna El-Tour wußte namentlich durch ihren Vortrag einiger Lieder russischer Komponisten trotz ihres etwas scharfen Soprans zu interessieren. — Ein hoher Genuß war für mich das Geigenspiel von Nicolas Lambinon, der u. a. in dem Adagio aus Spohrs sechstem Konzert einen geradezu ungewöhnlich edlen Ton und Vortrag zeigte; rein virtuose Aufgaben liegen ihm weniger gut. — Alexander Petschnikoff veranstaltete vor seiner Abreise nach Amerika noch ein populäres Abschiedskonzert, in dem er mit Ella Jonas Grieg's c-moll Sonate vortrug. Geradezu meisterhaft interpretierte er Bachs Ciaconna. — Daß aus dem einstigen Wunderknaben Franz von Vecsey ein höchst gediegener Geiger und Musiker geworden ist, bewies sein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester; sein Vortrag der Konzerte von Brahms und Tschaikowsky bot einen ungetrübten Genuß. — Mit dem gleichen Orchester konzertierte auch Theodore Spiering, der, wäre er völlig Herr über seine Nerven, dem Brahmsschen Konzert sicherlich nichts schuldig bleiben würde. Er trat auch für Hugo Kauns Phantasiestück op. 61 mit größter Hingebung ein, doch auch er konnte mich nicht von der Überzeugung abbringen, daß dieses Stück des von mir sonst sehr geschätzten Komponisten keine Bereicherung der Geigenliteratur ist.

Wilh. Altmann

Der Mengeweinsche Oratorienverein veranstaltete in der Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirche unter Zuziehung des Blüthner-Orchesters (an der Orgel: Walter Fischer) eine Aufführung von Mozarts Requiem. Mit der Wahl dieses Werkes hatte sich der strebsame Dirigent Fritz Krüger, der im übrigen sichtlich große Mühe auf die Einstudierung verwendet hatte, in Anbetracht des zur Verfügung stehenden Chormaterials und der mitwirkenden Gesangsolisten eine viel zu schwere Aufgabe gestellt, so daß der Gesamteindruck leider ziemlich unbefriedigend war. Vom Soloquartett genügte eigentlich nur der Vertreter der Baßpartie, Anton Sistermans, der auch dem das Konzert eröffnenden Baritonsolo „Selig sind, die da geistig arm sind" aus der „Bergpredigt" von Paul Kuczynski ein vortrefflicher Interpret war. — Der Vortragsabend der Brüder Theodor (Komponist) und Otto (Rezitation) Gerlach hatte „Gesprochene Lieder und Melodramen" zum Gegenstand. Auch wer der Zwittergattung des Melodrams (jedes der „gesprochenen Lieder" ist im Grunde genommen auch nichts anderes als ein Melodram en miniature) künstlerische Daseinsberechtigung nicht zuzubilligen vermag, wird gern zugestehen, daß der Komponist in geschmackvoller, phantasiebelebter Weise dem rezitierten Wort durch die illustrierende Musik erhöhten Ausdruck zu verleihen bestrebt ist, wie auch der Vortrag an sich alle Anerkennung verdient. Über das künstlerisch Unbefriedigende der ganzen Gattung können auch diese neuesten Versuche freilich nicht hinweghelfen.

Willy Renz

Das öffentliche Auftreten von Susanne Mann war entschieden verfrüht. Trotz guter Anlagen und eines in den höheren Lagen klingenden Mezzosoprans sind vorläufig bezüglich der Reinheit, der ruhigen Tongebung usw. noch zu viele Ausstellungen zu machen. Einige Violinstücke steuerte Felix Meyer bei. — Der Baritonist Anton Sistermans war gut bei Stimme. Leider hat er nicht viele Register für den Ausdruck zur Verfügung, so daß seine Vorträge, obgleich intelligent, ziemlich monoton bleiben. Das hübsche Programm enthielt u. a. mehrere Lieder von Hans Pfitzner, deren Vorzug in tiefstem seelischen Empfinden und äußerster Charakteristik beruht. Die Gesänge fanden starken Beifall. Dazu trug die vollendete Begleitung von Erich J. Wolff viel bei. — Lucy Andès besitzt einen kräftigen Sopran von angenehmem Timbre, der aber ganz verbildet ist, woher der keblige Ton, das Unreinsingen und das Tremolieren kommen. Die Interpretation, besonders bei Brahms, ist winzig. — Der Gesang von Dr. Hermann Brause ist in keiner Hinsicht befriedigend. Der Bariton an sich wäre brauchbar, alles übrige jedoch ist erst zu entwickeln.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ob das noch möglich, ist zweifelhaft. Vor allem sind Sprach- und Gehörstudien vonnöten. Vielleicht lag es auch an schlechter Disposition. — Erfreulicher war der Gesang der Altistin Ellen Sarsen, die allerdings auch noch zu lernen hat. Oben klingt die Stimme gut, die Ausbildung ist schon weit gediehen, der Vortrag könnte stärker pointiert sein. Lobenswert ist die deutliche Aussprache. Sie muß sich vor Zu-hoch-singen hüten. Mit ihr konzertierte der Cellist Marix Loevensohn, der außer einer Boccherinischen Sonate einige Stücke von Bach sehr hübsch spielte, abgesehen von etwas robustem Ansatz. — Jaques van Lier brachte mit dem Komponisten am Klavier eine Cellosonate op. 24 von Conrad Ansorge zur ersten Aufführung. Für Ansorges Schaffenstalent blieb dieses Werk den Beweis schuldig. Schwülstige Klänge, raffinierte Schwierigkeit, die zu überwinden selbst ein solcher Techniker wie van Lier Mühe hatte, aber keine Musik! Wo es wie Musik anmutet, hört man Liszt, Wagner usw. Mehrere von van Lier bearbeitete ältere Menuette brachten ihm viel Erfolg, auch verstand er es, durch seine ausgezeichnete Kunst sogar recht anspruchslosen neuen Stückchen zum Siege zu verhelfen, unter denen sich eine Gavotte von Hubert Jahrow durch pikantes Thema hervortat. — Mit Cellonovitäten ist es schlecht bestellt. So erwies sich das von Jean Gerardy gespielte Konzert von Joseph Jongen ebenfalls als Fehlschlag. Der gesangliche Charakter des Instruments ist zwar gebührend berücksichtigt, aber die Orchestrierung sehr dick und unbeholfen, die Erfindung äußerst schwach, die Kontraste zwischen Ernstem und Heiterem, zumal im zweiten Satz, bei den Haaren herbeigezogen. Der Komponist dirigierte sicher, aber sehr steif. Jean Gerardy spielte einfach glänzend und bewährte seinen Ruf, der erste Cellokünstler der Gegenwart zu sein. — Oscar Springfeld bot reife Klaviervorträge. Er gestaltet eindrucksvoll und mit Überlegung. Für Chopin fehlte es an Poesie, ihm kann man mit dem Verstand allein schwer beikommen. — Auch Richard Rößler räumt letzterem zu viele Vorrechte ein. Er gehört ohne Zweifel zu den sich über die Menge erhebenden Pianisten und spielt interessant. — Der russische Dirigent Michael Serbuloff leitete die erste Aufführung seiner Komposition „Cortège funèbre". Das Werk ist vielleicht bei passender Gelegenheit gut verwendbar, zeigt mitunter Anläufe, sich in höhere Sphären zu erheben, ist schließlich aber doch nur bessere Unterhaltungsmusik. Als Dirigent scheint Herr Serbuloff Erfahrung zu haben, zeigt aber keine Individualität. — Tilly Koenen gab einen Schubert-Brahms-Abend. Sie singt mit guter Schulung und Intelligenz, ohne einen aus behaglicher Ruhe aufzurütteln. Sie ist eine von den Sängerinnen, die kaum Fehler haben, aber auch keine Vorzüge, die im Gedächtnis haften bleiben. — Der Gesang zur Laute drängt sich wohl zu sehr in den Vordergrund. Er paßt eigentlich nur ins Variété, das Kabarett oder den Salon. Zu diesem Urteil gelangte ich im Konzert von Bokken Lasson, die eine ganz nette Altstimme hat, unrein singt und ihr Instrument weder zu stimmen noch zu spielen versteht. Trotzdem amüsierte sich das Publikum. Mit Kunst haben solche Darbietungen nichts gemein. Auch einzelne Liedtexte streifen die Grenze des in Konzerten Üblichen. Da steht Robert Kothe viel höher da. Auch seinen Gesang kann man schwerlich „Singen" nennen, aber er stellt wenigstens hübsche, historisch wertvolle Programme von Volksliedern auf, hält sich von allem Gewöhnlichen fern, behandelt das Instrument fachgemäß und benutzt gute Bearbeitungen. — Antonio Frosolono wäre ein ganz ausgezeichneter Geiger, wenn er den Ton etwas weniger forcierte, da er groß genug ohne dieses ist. Die Bogenführung ist schön und in der Kantilene sehr ruhig. Die Technik ist von besonderer Glätte. Die ihn unterstützende Altistin Mimi Heinemann kann ihre wohlklingende Stimme nicht verwerten, da es ihr augenscheinlich an musikalischer Begabung fehlt. — Der Pianist Alfredo Cairati wendet eine zu große Portion Temperament auf; besonders bei einer Bachschen Fuge ist ihm mehr Maßhalten zu empfehlen. Sonst ist er ein trefflicher Spieler, der einen modulationsfähigen Anschlag und große mechanische Fertigkeit besitzt. — Zu den überflüssigen Konzerten gehörte das von Elisabeth Lange. Daß sie fleißig Klavier geübt hat, soll ihr gern bestätigt werden. Arthur Laser

Conrad Ansorge und Waldemar Lütschg möchte man sich eigentlich am liebsten in Eine Person verschmolzen wünschen. Was dem einen abgeht, besitzt der andere, und umgekehrt. Die blitzsaubere Technik Lütschg's, die große Sicherheit und Klarheit seines Spieles — ja wenn die Ansorge hätte! Aber andererseits ist Ansorge der innerlich reifere, einer, dessen Spiel Gefühls-, Menschheits-, Weltenprobleme widerstrahlt. Lütschg ist vorderhand die Jugend, die gebändigte und gemeisterte Kraft der Sonne, gleich ihr klar und hell, ohne schattige Tiefen und Unerforschlichkeiten. So liegt ihm heute die h-moll Sonate (Liszt) innerlich noch nicht. Aber wie spielte er dagegen César Francks Prélude, Aria und Finale! Die vier Brahms-Stücke aus op. 76 gefielen mir weniger. Aus dieser herzenstrockenen Musik ist allerdings kaum etwas zu machen. Ansorge mißlang wieder vieles. Seine Rechte, Handgelenk, Finger, Arm, alles scheint manchmal beinahe krampfartig gelähmt zu sein. Sein Diskant entbehrt infolgedessen und auch infolge der Einstellung des ganzen Apparates oft der Kraft und Fülle, des warm strahlenden, siegbaften Glanzes. Aber trotz alledem: ein einziger Genuß, ihn die Waldsteinsonate, das Andantino der Schumannschen g-moll Sonate oder die Soirée de Vienne (No. 6) spielen zu hören! Da vergißt man unwillkürlich die Unzulänglichkeiten seiner Technik, denn hier redet eine Persönlichkeit voll sympathischsten Ernstes und voller Größe. — Hierneben Raoul von Koczalski zu nennen, ist schwer. Er spielt ungleich, bald unbeteiligt, marottenhaft, schlampig, bald prachtvoll feinfühlig, sauber, blendend und großzügig. Ein bißchen innere Kultur und weitere Reife nach dieser Hinsicht tun hoffentlich das ihre. Schade sonst! — Martha Schaarschmidt hätte noch fleißig zu studieren, ehe sie ernstlich in den Konzertsaal paßte. Es genügt noch lange nicht, was ihr gelingt, im Verhältnis zu dem Mißlungenen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auch geht im Forte alles zu sehr in Grobheit und Pedalnebel auf. — Gottfried Galston gab diesmal nur Einen Klavierabend, dessen Programm ihm im allgemeinen wohl lag: sechs Bachsche Tonstücke in Busoni's Bearbeitung, vier Sachen von Liszt und je sechs Préludes und Etüden von Chopin. Einzig die Höhepunkte bei Bach wurden durch einige Patzer beeinträchtigt. Galstons Stärken liegen mehr in der Zartheit und feinen Ziselierung; große, hinreißende Kraft geht ihm ab. Deshalb wohl auch seine dynamische Ökonomie. Sicher ist er jetzt ein bedeutender Pianist. Nur leider: er erwärmt nicht. Man hat den Eindruck: es mangelt an innerer Beteiligung und an Blut. So erklären sich wohl auch kleine Gedächtnisfehler und die verhetzte Abhudelung des Regenpräludiums. Aber die Bachschen Choralvorspiele, das Petrarcasonett und der Mephistowalzer waren jedenfalls schöne Leistungen. — Die erste Schaustellung bekannter, meist namhafter Künstler, die man sonderbarerweise hier „Elitekonzert" nennt, führte uns Gemma Bellincioni, Helene Staegemann, Ernst v. Possart und Bronislaw Huberman vor. Schade, daß die Programme gar so populär gehalten sind. Mindestens schade, daß ein Künstler wie Huberman nichts Besseres spielte als die Carmenphantasie und Raffs Suite op. 180. Man sollte meinen, in einem Elite-Konzert dürfte nur das Beste von den Besten geboten werden. Alfred Schattmann

Michael von Zadora zeigte sich an seinem diesjährigen Klavierabend als Spieler so, wie man ihn bereits kennt. Seine Technik ist hochentwickelt, kann aber die Nervosität des Spielers nicht ganz verdecken. Diese zeigt sich noch weit störender in einer gewaltsamen, oft verschrobenen Rhythmisierung. Daß der Künstler bereits jenseits alles schlichten Empfindens steht, zeigt auch sein Eintreten für Debussy und geistesverwandte Komponisten. Es war aber doch interessant zu hören, wie sich hin und wieder aus dem exstatisch-harmonischen Gestammel ein rhythmisch-melodisch geformtes Einfällchen im Spindlerschen Salonstil loslöste (Franclin: Intermezzo). — Ob Edouard Risler den Philharmoniesaal aus rein künstlerischen Gründen für seinen Klavierabend wählte, weiß ich nicht. Jedenfalls vernahm ich nur ein recht undeutliches, in dem übergroßen, nur zum Teil besetzten Raume verflatterndes Spiel. An dem Wurf der Arme konnte man aber ermessen, daß der Künstler noch im Vollbesitz seiner virtuosen Kräfte ist. — Xaver Scharwenka führte im Verein mit Martha Siebold und dem Philharmonischen Orchester zwei seiner Klavierkonzerte, das in c-moll op. 56 und ein bisher noch unbekanntes in f-moll op. 82 auf. Von den beiden Werken gefiel mir das erste mehr als das zweite. Und im allgemeinen hinterlassen die heiteren Sätze (der Schlußsatz aus op. 56 und das sehr graziöse Intermezzo aus op. 82) den günstigsten Eindruck. Die Pianistin erwies sich ihrer schwierigen Aufgabe technisch wohl gewachsen. Freilich ist ihr Spiel etwas hahnebüchen und polternd und ermangelt doch gar zu sehr der Wärme und feineren musikalischen Auffassung.

Hermann Wetzel

Karl Götz bringt für einen Balladensänger manches von Haus aus mit, jedoch ist sein Auftreten zurzeit noch außerordentlich dilettantisch. — Helene Staegemann tut gut, ihr Volksliederprogramm nicht zu verlassen. Mendelssohn bietet schon häufig Aufgaben, die dies und jenes stimmliche Manko bei ihr zeigen, wenngleich betont werden muß, daß hinter ihrer liebenswürdigen Glätte Temperament und eine gewisse Verve schlummern, die zur Entfaltung aber wohl einen größeren Stimmfonds wie den ihren brauchten. — An Anton van Rooy sind die Jahre nicht spurlos vorübergegangen; dem Organ fehlt bereits die Jugendfrische, die ihm einst einen so eigenen Reiz gab. Im Konzertsaal wirkt der Sänger schon leicht etwas brutal, da er stimmliche Höhepunkte und die oberen Lagen nur noch mit der Gewalt erzwingt. Aber er hat doch manche Momente, wo uns seine machtvolle Persönlichkeit in den Bann zwingt. Ich denke besonders an Brahms' „Alte Liebe". — Das kann man von Hertha Dehmlow nicht sagen; zwar nennt sie eine gleiche Stimmpracht ihr eigen, aber die innere Wärme fehlt ihr, und der Mangel jedes Legatos lässt ihren Vortrag sehr unliedmäßig erscheinen. — Emil Severin's Stimme ist zum Teil ganz gut gebildet, gewisse Manieren verwischen jedoch den guten Eindruck schnell, und die Temperamentlosigkeit des Sängers lässt keinen Kontakt mit dem Publikum aufkommen. Auch sein Vortrag entbehrt durchaus der Konzertreife. — Klara Senius-Erler wird wohl stets gut abschneiden. Ihre Stimme ist sehr hübsch gebildet und ihr Vortrag sorgfältig ausgearbeitet. Liedern heiteren Genres versteht sie besondere Reize abzugewinnen, während sie für andere Gebiete nicht viel Tiefe der Empfindung mitbringt. Über diese verfügt ihr Gatte, Felix Senius, in ausgesprochenem Maße. Er ist ein Künstler im besten Sinne des Wortes. Auch seine Tonbildung ist sehr gut, vernachlässigt ist nur die Zwerchfellstütze, so daß z. B. der Vokal a in dem Übergang zur Höhe d und es direkt flach klingt. Aber im übrigen arbeitet er technisch schön und verfügt über einen so temperamentvollen und warmen Vortrag, daß er unter den Tenören des Konzertsaales wohl eine Klasse für sich bildet. Der mitwirkende Pianist August Schmid-Lindner ist in den letzten Jahren recht herangereift und verfügt über eine entwickelte Fingertechnik. Ein abschliessendes Urteil lässt sich angesichts seines Programms nicht fällen. — Von Ella Müller-Rastatt wird mir berichtet, dass ihr Können trotz stimmlicher und vortraglicher Begabung den hohen Anforderungen ihres Programms nicht entsprach. Richard Hähn

Hermann Gura ist ein großer Vortragskünstler. Er versteht es, das Menschlich-Reine, das lyrische Element der vertonten Poesieen wunderbar herauszuheben und durch eigenes, elementares Gefühl zu vertiefen. Dabei bleibt seine Wiedergabe stets vornehm und gezügelt; so war die Gestaltung von Schumanns „Dichterliebe" (mit Eduard Behm am Klavier) ein unvergleichlicher Genuß. Hier ist einmal ein Sänger, bei dem man tatsächlich das unzureichende Stimmmaterial über der herrlichen Auffassung vergißt. — Adele von Detmering sang ganz ausgezeichnet Kinder- und Volksweisen. Sie ist imstande

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich intensiv in die Kindesseele zu versetzen und jedem Liedchen seine eigene Nuance zu geben. — Tilia Hill ist eine schätzenswerte Liedersängerin. In ihrem Singen ist vorläufig mehr Natur als Kunst, aber ihr Ton ist ausdrucksvoll und ihre Auffassung ansprechend. — Käthe Hauffe sang zumeist leichtere Lieder mit wohlgeschulter, angenehmer Sopranstimme und gutem Verständnis. Drei Manuskriptlieder von Johannes Conze machten infolge ihrer Unnatur einen wenig erfreulichen Eindruck. — Franz Naval enttäuschte den anspruchsvolleren Teil des Publikums trotz seiner hohen Gesangskunst durch Einseitigkeit und Süßlichkeit.

Arno Nadel

BRESLAU: Der Orchesterverein hat seine Tätigkeit trotz aller finanziellen Schwierigkeiten wieder aufgenommen und veranstaltet in dieser Saison wieder zehn große Abonnementskonzerte, acht kleinere Mittwochkonzerte und sechs Kammermusik-Abende. Was allerdings nach Ablauf der Saison werden wird, wissen vorläufig die Götter. Unter Leitung des hochbegabten und eifrigen Dr. Dohrn wurden in den beiden ersten Konzerten geboten: die achte Symphonie von Beethoven und die zweite von Schumann, dazu die „Impressions d'Italie" von Charpentier, die zweite Leonoren-Ouvertüre und das Meistersingervorspiel. Von dem Charpentierschen Werke, das hier zum ersten Male gespielt wurde, gefielen die ersten vier Sätze wegen ihres feinen Orchesterkolorits recht gut, der turbulente letzte Satz (Napoli) fand keine Bewunderer. Dr. Dohrn spielte im zweiten Abonnementskonzert das B-dur Klavierkonzert von Brahms technisch vollendet und in großartiger Plastik. Minnie Nast erzielte nur mit der Arie „Ihr, die ihr die Triebe" echten Erfolg, ihre Lieder sprachen wenig an. — Unsere Kammermusik-Abende kranken an dem Mangel an einem hervorragenden ersten Geiger. Die ausgezeichneten Künstler des zweiten, dritten und vierten Pultes (Behr, Hermann, Melzer) sind nicht imstande, die Sünden des ersten Pultes zu paralysieren. Besser sprachen die Kammermusik-Abende des Breslauer Konservatoriums an, die in Herrn Pieper einen guten ersten Geiger haben. — Von Solisten ließen sich hören: Marteau, Huberman, Joan Manén und Dr. Max Schwarz (Klavier). Recht gut gefielen wieder Julia Culp und Margarete Loewe.

J. Schink

DRESDEN: Das erste Hoftheaterkonzert der Serie B brachte die c-moll-Symphonie von Brahms, die unter v. Schuchs ausgezeichneter Leitung einen gewaltigen Eindruck hinterließ und jubelnden Beifall entfesselte, Beweis genug, daß die Symphonieen des Meisters Johannes immer mehr zum Gemeingut der musikalisch Gebildeten werden. Die orchestrale Neuheit des Abends „Ländliche Suite" von Théodore Dubois, ist ein harmloses Stück Ateliermusik, weit entfernt vom Freilicht der Modernen. Aber es klingt gut und stellt an die Aufnahmefähigkeit der Hörer keine Ansprüche, so daß ein freundlicher Erfolg diesem französisch-eleganten Werkchen beschieden war. Solist war Ignaz Friedman, dem Tschaikowsky's großes b-moll Konzert nicht recht zu liegen schien. Er spielte es gewiß geschmackvoll und virtuos, aber die hinreißende Gewalt, der göttliche Funke mangelte der Wiedergabe, die auch technisch nicht ganz ohne Fehler war. — Das erste Philharmonische Konzert bot Gelegenheit, zwei hier noch unbekannte Solisten kennen zu lernen: Margarete Preuse-Matzenauer, eine Sängerin von glänzenden stimmlichen Mitteln und überaus wirksamer Vortragskunst, und José Vianna da Motta, der als Pianist sich Respekt erzwang, ohne gerade begeistern zu können. Eine selbständige Orchesterdarbietung gab es, außer der einleitenden Ouvertüre, nicht. Das ist man ja bei den „Philharmonischen", die nur durch ihre Solokräfte glänzen wollen, schon seit Jahren gewöhnt. Bedauerlich aber war es, daß auch das erste der neubegründeten Konzerte der Vereinigung der Musikfreunde darauf verzichtete, sich durch Vorführung einer orchestralen Neuheit eine tiefere künstlerische Bedeutung zu schaffen. Lola Rally enttäuschte die Erwartungen schon durch die verschwindende Kleinheit ihres stimmlichen Materials, während Max Pauer mit dem Klavierkonzert a-moll von Schumann eine hinreißende Wirkung erzielte. So freudig man die Musikfreunde-Konzerte als Bereicherung unseres Musiklebens begrüßt, so ernsthaft muß man verlangen, daß sie künftig neben den Solokräften auch dem zeitgenössischen Schaffen einen Platz einräumen. Denn nur so können sie sich eine feste Stellung erobern. Willy Olsen, der Leiter der neuen Konzerte, wird hoffentlich den Ehrgeiz haben, mit seiner Gewerbehauskapelle, zu deren Unterstützung die neuen Konzerte ins Leben gerufen wurden, ernsthafte Kunsttaten zu verrichten. — Auf dem Gebiete der Kammermusik begann das Petri-Quartett seine Abende mit einem Programm, das Haydn, Mozart und Beethoven geweiht war, doch verlief der Abend infolge einer fühlbaren Indisposition des Primgeigers nicht so, wie man es sonst von dieser Vereinigung gewöhnt ist. — Um so größer und reiner war der Genuß, den das Leipziger Gewandhausquartett der Herren Wollgandt, Wolschke, Herrmann und Klengel uns mit einem Mozartabend bereitete. An diesem beteiligte sich als ebenso technisch ausgereifter wie stilsicherer Pianist Emil Kronke, der mit den Leipziger Künstlern noch drei weitere Konzerte geben und dadurch einen Ersatz für die durch Max Lewingers allzufrühes Hinscheiden in Wegfall gekommenen Kammermusiken schaffen wird. — Ein Max Reger-Abend, an dem außer dem Komponisten die Sängerin Sanna van Rhyn sowie die Herren Petri und Wille mitwirkten, brachte das kraftvolle Klaviertrio e-moll, das besonders in den beiden Mittelsätzen wirkte, Gesänge und die Passacaglia und Fuge op. 96, für zwei Klaviere, wobei die kaum dem Kindesalter entwachsene höchst talentvolle Pianistin Edith Albrecht neben dem Leipziger Meister Aufsehen erregte. — Die Volkssingakademie, die unter Johannes Reicherts begeisterter und zielsicherer Leitung zum leistungsfähigsten gemischten Chor Dresdens emporgestiegen ist, brachte im Verlaufe eines Hugo Wolf-Abends u. a. „Christnacht", „Elfenlied aus dem Sommernachtstraum" sowie den „Feuerreiter" in mustergiltiger Weise zu Gehör. — In einer Vormittagsaufführung in Bertrand Roths Musiksalon lernte man den

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Grafen Bolko von Hochberg, den ehemaligen Berliner Generalintendanten, in einigen Kammermusikwerken und Liedern (von Frau Boehm-van Endert sehr schön gesungen) als einen Tonsetzer von beachtenswerter Erfindungsgabe und Formsicherheit kennen. — Der als Klavierpädagog und Komponist gleichermaßen wohlbekannte Karl Heinrich Döring wurde aus Anlaß seiner fünfzigjährigen Lehrtätigkeit am Kgl. Konservatorium durch ein Konzert gefeiert, in dem lediglich Kompositionen von ihm zu Gehör kamen. — Von den Liederabenden der Berichtszeit seien die von Elena Gerhardt, zu deren Lob nichts neues mehr zu sagen ist, Helene Staegemann, Marie Alberti und Anna Schöningh hervorgehoben. Großes Aufsehen erregte der Pianist Willem Andrießen, der mit dem sympathischen Baritonisten Franz Steiner ein Konzert gab. Genannt seien ferner noch ein Konzert der talentvollen Geigerin Gertrud Matthaes und eine Vorführung der „gesprochenen Lieder" von Theodor Gerlach. Mag die darin betätigte Übertragung des melodramatischen Prinzips auch bisweilen seltsam erscheinen, so steckt in Gerlachs Kompositionen doch so viel Talent und künstlerischer Ernst, daß man an ihnen nicht teilnahmlos vorübergehen kann, zumal da die Wirkung auf das Publikum sehr bedeutend war. — Verzeichnet sei noch die Tatsache, daß Dresden in dem neuen Saale des Künstlerhauses eine sehr schöne, akustisch günstige Stätte für Kammermusik- und Soloabende gewonnen hat.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das erste Musikvereinskonzert leitete Fritz Steinbach aus Köln als Gastdirigent. Die vollendete Wiedergabe der großen Leonoren-Ouvertüre, die unübertreffliche Ausdeutung der Brahmsschen e-moll Symphonie, die Mitwirkung Lamond's verliehen dem Konzerte besondere Bedeutung. Karl Götz gab einen Loewe-Abend. Antonie Kölchens und Alice Beermann sangen moderne Lieder und Duette u. a. von Brüggemann, Max Wiese, Edmund von Strauß, Stange, Gutheil, Weingartner, Pfitzner, Dvořak. Anna Haasters-Zinkeisen eröffnete ihren Konzertzyklus mit einem Kammermusik-Abend unter Mitwirkung des Halir-Quartettes in großzügiger Weise (Beethoven B-dur Trio, Brahms a-moll Quartett, Schumann Es-dur Quintett). Erna Pelates debütierte als talentvoller Mezzosopran. Auch der Mozartverein begann seine Arbeit mit einem Schubert-Schumann-Abend harmonischen Verlaufes.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Einen verheißungsvollen Anfang machten unsere Opernhauskonzerte mit dem Abend, da Ferruccio Busoni u. a. Liszts Es-dur Konzert spielte und das Orchester unter Dr. Rottenberg Heinrich Norens Orchestervariationen „Kaleidoskop", zuerst bei der Dresdener Tonkünstlerversammlung aufgeführt, als Neuheit brachte. Das mehr glänzende als wärmende umfangreiche Werk wurde diesen Eigenschaften entsprechend mehr laut als herzlich willkommen geheißen. — Das „Museum" bot als Neuheiten zwei Ouvertüren von Iwan Knorr (zu „Durchs Fenster" und „Dunja"), orchestrale Pikanterieen, die gleich den noch anspruchsvolleren neuen „Glockenliedern" von Max Schillings nur vorübergehenden Reiz übten und einen Achtungserfolg erzielten. Es macht doch sehr den Eindruck, als sehne sich das lange mit Saucen und Würzen gespeiste Publikum nachgerade wieder nach den alten Fleischtöpfen zurück. — Reichlich wurden wir schon mit Kammermusik versorgt; das stets wieder willkommene Böhmische Quartett und das treffliche Flonzaley-Quartett beanspruchten je einen Abend, ebenso das alte Frankfurter Trio, dessen Klavierpartner jetzt an C. Friedbergs Stelle unser Opernkapellmeister Dr. Rottenberg geworden ist, die Herren Hess und Rehberg (Sonatenabend) und das Hocksche Quartett, das u. a. mit einem sehr schätzbaren Opus (46) von H. Kaun aufwartete und auch Liederspenden dieses Komponisten erklingen ließ. Was sich sonst aus dem schon zur Hochflut angeschwollenen Konzertleben apart abhob, war vor allem der Beethovenabend Frederic Lamonds, etwa auch das erste der „Künstlerkonzerte", die in diesem Winter neu hinzukamen und mit buntem Programm, aber anerkannten Künstlernamen einhertreten. Dann seien noch die gelungenen beiden Liederabende von Susanne Dessoir und A. van Rooy und ein Vortrag von E. Jaques-Dalcroze notiert, der zwar nicht konzertant, aber doch sehr musikalisch war, insofern er den Rhythmus und die von dem Genfer Tonkünstler ersonnene rhythmisch-gymnastische Erziehung zur Musik behandelte und mit trefflich gelungenen Demonstrationen belegte.

Hans Pfeilschmidt

HALLE a. S.: Das mit der Regimentskapelle der „36er" vereinigte Theaterorchester veranstaltete unter Mörike eine Beethovenfeier, die leider durch Frederic Lamond mit dem Es-dur Klavierkonzert keine Steigerung erfuhr. Interessant war die Gegenüberstellung der ersten und zweiten Leonoren-Ouvertüre. Die Achte Symphonie ließ hier und da in der Durcharbeitung noch einen Wunsch offen. — Das erste Philharmonische Konzert unter Hans Winderstein-Leipzig brachte als Neuigkeiten für Halle Borodin's h-moll Symphonie und ein Klavierkonzert (c-moll) von Delius, das Theodor Szanto mit großer Bravour vortrug, ohne jedoch den Eindruck hervorrufen zu können, daß es eine wertvolle Bereicherung der Klavierliteratur bedeute. Der Klavierpart ist technisch zu sehr überladen, das Musikalische tritt zu stark zurück. — Arno Hilf und Georg Wille vermittelten uns die persönliche Bekanntschaft von Max Reger und seinem e-moll Klaviertrio, das alle drei Künstler hinreißend spielten. Der dritte und vierte Satz trugen den Stempel von gelehrter Musik allzu deutlich auf der Stirn. Wundervoll spielte Reger auch den Klavierpart von Beethovens Violinsonate op. 96, während die Geige nicht gut ansprach. — Willy Burmester erwies sich wieder als Hexenmeister. — Großen wohlverdienten Erfolg erspielte sich Edouard Risler mit seinem Berliner Programm. — Dasselbe kann ich auch von Elena Gerhardt berichten, die von Arthur Nikisch meisterhaft begleitet wurde. — Dr. Briesemeister veranstaltete einen Richard Wagner- und Hugo Wolf-Abend, der künstlerisch bedeutsam war. Daß sein Begleiter aber Brassin'sche Paraphrasen über Wagnersche Tondramen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

spielte, fanden noch manche außer mir nicht gerade künstlerisch. Martin Frey

KÖLN: Der Gürzenich brachte im ersten Abonnementskonzert ein großes Händelwerk zur lokalen Erstaufführung: das merkwürdigerweise niemals zuvor im Zusammenhange hier erschienene Oratorium „Saul". Die Wiedergabe des Werkes bedeutete eine im höchsten Grade würdige und schöne Einleitung der Konzertsaison. Unter den Solisten begrüßten wir wie immer freudig Johannes Messchaert. Sehr rühmlich hielten sich durchweg als David, Michal und Merab Ilona Durigo aus Budapest, Anna Stronck-Kappel aus Barmen und Marcelline Herman aus Paris. Otto Briesemeister war ein im ganzen wohl schätzenswerter Vertreter des Jonathan und der Hexe von Endor, doch hat der Sänger zuviel Ehrgeiz darein gesetzt, im Theater als Wagner-Spezialist zu gelten, um allen Anforderungen seinen Konzertgesanges Genüge leisten zu können. Die kleineren Partieen waren recht gut besetzt. Fritz Steinbachs pietäterfüllte und prachtvoll klare Dirigentenleistung begeisterte die bestdisponierten Chöre und das makellos zusammen eingespielte Gürzenichorchester zu hocherfreulichem Wirken. — Der erste Kammermusikabend des Gürzenich-Quartetts der Herren Bram Eldering, Carl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher war von trefflichem Gelingen begleitet. E. von Dohnanyi's schönes Des-dur Quartett, dann an klassischen Werken Haydns G-dur und gar Beethovens e-moll Quartett gewährten, wahrhaft meisterlich zur Ausführung gebracht, hohen Genuß. — Beim zweiten Aufführungsabend der Musikalischen Gesellschaft erzielte mit Gesängen verschiedener Stilgattungen der Berliner Baßbariton Alfred Haßler durch die seinen Vorträgen zugrunde liegende, keineswegs alltägliche künstlerische Intelligenz und seine bedeutenden stimmlichen Mittel sehr günstige Eindrücke, wenngleich seine eigentliche Sangeskunst noch auf Verfeinerung angewiesen ist. Der Essener Geiger Alex Koßman würde mit seinem recht gediegenen Vortrage des Beethovenschen Konzerts bessere Wirkung erzielt haben, wenn er sich auf sein Instrument sicherer hätte verlassen können. Fritz Steinbach, der mit dem Orchester der Gesellschaft begleitete, bot dann eine überaus reizvolle Interpretierung der Mendelssohnschen Hebriden-Ouvertüre. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Offenbar haben die ökonomisch schweren Zeiten nach den Bank- und ministeriellen Krisen die Leistungsfähigkeit des Konzertpublikums beeinflußt. Bisher vermochten die Konzerte nicht wie gewöhnlich im Anfang der Saison die Säle zu füllen, und es handelte sich doch in erster Reihe um Lieblinge der Kopenhagener: Safonoff, Kathleen Parlow, Heinemann und vor allem Wüllner. Dieser mag wohl die größten Erfolge (auch pekuniär) gehabt haben, und der Abschied von ihm vor der Amerikareise war besonders herzlich; er brachte wertvolle neue Lieder von Weingartner, Schindler, Hans Hermann mit. — Heinemann gab einen interessanten Balladen-Abend. — Safonoff glänzte wieder mit seiner Vorführung von Tschaikowsky's „Pathétique", enttäuschte aber sehr als Beethoven-Dirigent (meistens nach äußerlichen Wirkungen zielend), während Stenhammar (aus Götheborg) in Beethovens Es-dur Konzert prächtige männliche Kunst leistete. — Ein junger Tenor Haurowitz (Däne) führte sich günstig ein.

William Behrend

LEIPZIG: Im Gewandhause hat es zwei große Ereignisse gegeben. Das zweite Gewandhauskonzert brachte zwischen sehr wohlgelingenden Reproduktionen der Tragischen Ouvertüre von Brahms und der Es-dur Symphonie von Schumann die als Erschließung einer gewaltigen neuen Tonwelt und als künstlerische Interpretationsleistung gleich bedeutsame Uraufführung von Max Regers A-dur Violinkonzert, op. 101, durch Henri Marteau, Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester, und im dritten Gewandhauskonzerte, das ganz auf den Meisternamen Franz Liszt gestellt war, und bei durchaus begeisterungsvoller Anteilnahme aller Zuhörenden ohne Einsturz der „heiligen Hallen" verlaufen ist, führten treffliche Darbietungen der „Festklänge", des Es-dur Klavierkonzertes und der von Ferruccio Busoni, dem herrlich klargestaltenden Solisten des Abends, als Zugabe gespendeten Franz von Paula-Legende zu einer im Geistigen wie im Klanglichen denkbar vollkommensten Wiedergabe der Faust-Symphonie, die mit ihren gewaltigen tönenden Symbolisierungen der Faust-, Gretchen- und Mephistopheles-Charaktere und schließlich auch noch mit dem durch Emanuel Hedmondt und einen Männerchor tief-stimmungsvoll vorgetragenen Epiloge die mächtig ergriffenen Zuhörer ganz nach Genieland entrückte. Was Nikisch an diesem Abend als Ausdeuter des Lisztschen Werkes vollbrachte, war erstaunlicher noch und bewunderungswürdiger als seine häufigeren Meisterinterpretationen der Symphonieen in e-moll von Brahms und in h-moll von Tschaikowsky. Über das Violinkonzert von Reger, das — bei vollkommenster Darstellung des eminent schwierigen Solopartes durch Henri Marteau und vortrefflichster Beteiligung des von Nikisch geführten Orchesters — in der öffentlichen Generalprobe zu hochflammender Begeisterung und am Konzertabend zu verwundertem Staunen gestimmt hat, läßt sich in Kürze schwer urteilen. Aus den wertvollsten beiden vorderen Sätzen des Konzertes, einem über zwei reichgegliederten Hauptthemen und mancherlei reizvollen Seitengedanken kräftig auferbauten und mit einer gut Bachischen Violinkadenz geschmückten Allegro moderato, das seinem kontrastreichen Inhalte und seiner ungemeinen Ausdehnung nach schon für ein vollständiges Konzert gelten könnte, und einem in B-dur stehenden tief-gesangvollen Largo, das mit der wunderbaren Melismatik des Geigenpartes an J. S. Bach und an Adagiosätze aus Beethovens letzter Zeit erinnert, überströmt den Hörenden eine vielfach rätselhaft erscheinende Hochflut von Klängen und Tönen, die sich bei näherem Zuhören als das Harmonieenbranden und Melodieenrauschen einer neuen Schönheitswelt enträtselt, und mit dem konventionelleren, mehr auf Virtuositätswirkungen angelegten Schlußsatze wird der Hörer in bekanntere Klangbereiche zurückgeleitet Häufige Fünftaktgliederungen und das oftmals fast allzugeschwinde

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auswechseln der Harmonieen erschweren das sofortige Erfassen der bedeutenden Schöpfung, an die man aber schon gleich beim ersten Begegnen durch das unablässige Werben der bald ausdrucksvoll deklamierenden und schwärmerisch singenden, bald tollkühn durch alle Höhen und Tiefen hinjauchzenden Solovioline gefesselt bleibt. Nach eingehendem Studium und zweimaligem Anhören des Konzertes glaube ich dieses op. 101 doch als Max Regers vollwertigste und schönste symphonische Tat und als eines der zukunftsreichsten Werke unserer Zeit bezeichnen zu sollen. Zumal in den ersten zwei Sätzen der kolossalischen Komposition ist es Max Reger wirklich gelungen, weiteste symphonische Formen ganz mit eigenem, nicht bloß harmonisch-kontrapunktisch, sondern auch thematisch-melismatisch bedeutendem Gedankeninhalte zu durchsättigen, so daß sie nun als tönende Monumentalbauten von imposanter Vorwurfsgröße und wunderbarster Reichhaltigkeit des bildnerischen Schmuckes vor dem staunenden Zuhörer aufragen und voraussichtlich wohl in alle Zukunft hineinragen werden. — Hans Winderstein gefällt sich neuerdings und, wie es scheint, nicht zur Freude seines zum Teil streikenden Abonnentenpublikums in der Rolle des Novitäten-Propagandisten; in seinem ersten Philharmonischen Konzert hat er Borodin's bislang mit Recht vernachlässigte h-moll Symphonie herausgestellt und durch den noch nicht ganz fertigen, mit Liszt's Es-dur Konzert noch gar zu spielerisch umgehenden Pianisten Theodor Szántó das nur mit Einzelzügen interessierende Klavierkonzert von Delius vorführen lassen, im zweiten aber den auch hier nur als lärmende Talentprobe hingenommenen „Flagellantenzug" von Bleyle zur Aufführung gebracht. Dazwischen gab es das eine Mal noch Gesangsvorträge der ehernstimmigen Zdenka Faßbender, die in der Katharinen-Arie von Goetz scheiterte und mit Isoldens Liebestod siegte, und das andere Mal eine sehr tüchtige Reproduktion der Schubertschen h-moll Symphonie und zündende Vorträge Joan de Manén's, der neben Lalo's Symphonie espagnole auch eigene wirksame Variationen für Violine und Orchester spielte. — Der Russe Michael Serbuloff stellte sich bei einem mit dem Winderstein-Orchester veranstalteten Konzerte als tüchtiger Dirigent und stimmungsreicher Interpret der Rimsky-Korssakow'schen Ouvertüre „Die Braut des Zaren" und der Tschaikowsky'schen f-moll Symphonie und als kenntnisreicher, geschmackvoller Tondichter eines „Cortège funèbre" vor, wozu Hildegard Börner mit hübschen Kopftönen noch eine „Schöpfungs"-Arie und Liszts „Loreley" beisteuerte. — Fritz von Bose, der sich mit dem Vortrage der Symphonischen Etüden von Schumann wieder als liebenswürdiger Feinspieler bewähren konnte, eröffnete den Reigen kammermusikalischer Darbietungen mit einer Sonntags-Matinee, in der man ihn im Verein mit den Brüdern Paul und Georg Wille gern die Trios in c-moll von Brahms und in B-dur von Schubert spielen hörte. — Ihm folgte das am zweiten Pulte durch Herrn Wolschke neu ergänzte Gewandhausquartett mit tüchtigen Darbietungen des B-dur Streichquartettes aus op. 18 von Beethoven, des C-dur Quintettes op. 163 von Schubert (zweites Violoncello: Max Kießling) und eines durch Stimmungswärme interessierenden G-dur Quartetts op. 15 von Ernst Toch. Die Böhmen brachten an ihrem ersten Abend zwischen gut-böhmischen Vorträgen des wirksamen cis-moll Quartettes von Sgambati und des Beethovenschen „Schwanengesanges" op. 130 im Verein mit Max Reger das f-moll Quintett von Brahms zu bedeutender Wiedergabe. Gestützt auf Max Reger, absolvierte Adele Stöcker recht glücklich einen Sonaten-Abend, an dem als ihre reifste und wirklich vortreffliche Leistung der Vortrag von Regers e-moll Sonate op. 91 für Violine allein auffallen konnte. Das Flonzaley-Quartett exzellierte in der edeltonig-klaren Wiedergabe einer schönen Triosonate von Sammartini und des Hugo Wolfschen d-moll Quartetts. Nach der jugendlichen Geigerin Marthe Marcelli, der man baldiges volles Reifwerden ihres schönen Talentes zu wünschen hatte, wurde allen Hörenden, die Ohren haben, wieder einmal der reine Genuß eines Willy Burmester-Abends zuteil. Der da mitwirkende Pianist Emeric von Stefaniai befriedigte ebensowohl als Partner an der Brahms'schen G-dur Sonate wie auch als Solospieler. Klavier gespielt wurde von den technisch gut ausgebildeten und mit warmblütigem Musiktemperament an zwei Instrumenten wirkenden Schwestern Elsa und Cäcilie Satz, von dem sich zu schöner Bewältigung der Schumannschen „Humoreske" und einiger Lisztscher Kompositionen durchgearbeitet habenden Reisenauer-Schüler Artur Reinhold, und von dem Teichmüller-Schüler Otto Weinreich, der mit dem orchesterbegleiteten Vortrage dreier Konzerte von Beethoven, Ph. Em. Bach und Brahms sich als ein trefflicher Musiker und tüchtiger Klavierspieler ausweisen konnte. Im Reiche des Gesanges aber wurden der mit dem gediegenen Pianisten Willem Andriessen konzertierende, im Vortrage subtilkünstlerisch gestaltende, aber mit der Tonbildung nicht ganz ins Reine gelangte Baritonist Franz Steiner und die ausdrucksenergische, aber etwas zwanghaft singende Mezzosopranistin Luise Ottermann um ein weniges von der silberstimmigen, im Vortrage allerdings noch ziemlich indifferenten Sopranistin Doris Walde und dem liebenswürdigen Gesangslyriker Martin Oberdörffer und um vieles von der zu vollerem Stimmklange gelangten anmutigen Susanne Dessoir überboten. — Der wohlangesehene Männergesangverein „Concordia" feierte mit einem stark besuchtem Festkonzerte, in dem Julius Klengel und eine noch im Dilettantismus steckende Frau Helene Zimmer solistisch mitwirkten, das vierzigjährige Dirigentenjubiläum von Moritz Geidel, der trotz seinem starken Inanspruchgenommensein als Inhaber einer rühmlichst bekannten Notenstecherei dem in Jugendjahren mitgegründeten Verein in uneigennützigster Weise dienlich geblieben und der dafür nun vom Verein „Concordia" mit der Darbietung eines schönen Konzertflügels bedankt, von vielen anderen Leipziger Gesangvereinen durch Absendung von Deputationen und Überreichung von Gedenkgaben geehrt und vom König von Sachsen durch die Verleihung des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ritterkreuzes I. Klasse des Albrechtsordens ausgezeichnet worden ist. Arthur Smolian

MAGDEBURG: Die Konzertsaison nahm hier mit einem Beethovenabend von Rang des städtischen Orchesters (Josef Krug-Waldsee) seinen Anfang; als Solistin hörte man Frieda Hempel. Im zweiten Symphoniekonzert präsentierte sich das „Russische Trio". Einen Abend, der aus dem Herkömmlichen noch mehr herausfiel und frische Luft von auswärts unserem Musikleben zuführte, brachte der „Kaufmännische Verein", der Max Reger eingeladen hatte. Er spielte mit einem Schüler ein Mozartkonzert für zwei Klaviere und seine weitausgedehnten „Beethovenvariationen". Derselbe Verein wird in seinem vierten Konzert einen Siegfried Wagner Abend veranstalten, an dem der Komponist neben Werken seines Vaters eigene Stücke dirigieren wird. In Aussicht steht auch das Auftreten des Berliner Philharmonischen Orchesters, das den Saal des neuerbauten Harmoniegebäudes mit einem Symphoniekonzert einzuweihen berufen ist. Ende Oktober erfreute der Brandtsche Gesangverein unter seinem Leiter die Zuhörerschaft mit einer braven Aufführung der neuen Kantate von C. Ad. Lorenz-Stettin: „Das Licht". Max Hasse

MANNHEIM: Die Konzertflut scheint in diesem Jahre noch mächtiger als bisher anschwellen zu wollen; sie schwemmte aber bis jetzt nur gediegene Schätze an den Strand. Die erste musikalische Akademie war ausschließlich Joh. Seb. Bach und Brahms gewidmet. Unter Hermann Kutzschbachs Leitung wurden die Bachsche Suite Nr. 3 und die dritte Symphonie von Brahms in künstlerischer Vollendung wiedergegeben. Alfred Sittard aus Dresden spielte als trefflicher Organist nur Bach; Maria Philippi aus Basel sang mit schöner und wohlgebildeter Stimme und mit Wärme Bachs Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde", dazu einige Lieder von Brahms. Einen außerordentlichen Erfolg hatte Frederic Lamond mit einem Beethoven-Abend. Das vortrefflich eingespielte Münchener Quartett (Kilian, Knauer, Vollnhals und Kiefer) führte sich mit Sgambati op. 17 und Beethovens Harfenquartett glänzend hier ein; mit Otto Seelig-Heidelberg brachte es das Klavierquartett in A-dur von Brahms großzügig zum Vortrage. Das hiesige Streichquartett (jetzt Schuster, Hesse, Fritsch und Müller) brachte als interessante und erfolgreiche Novität V. Novak's op. 35 in D-dur.

K. Eschmann

OSNABRÜCK: Unser Musikverein hatte zum Beginn der Saison und zur Feier seines zehnjährigen Bestehens ein Musikfest veranstaltet, das durch seine großzügige Anlage und sein vorzügliches Gelingen uneingeschränktes Lob und Anerkennung gefunden hat, und das — sagen wir es gleich voraus — ein Ereignis in musikalischer Beziehung war, da kein Geringerer als Richard Strauß als Gastdirigent seiner eigenen Werke gebeten und erschienen war. Für diese Tat gebührt dem Musikverein und besonders seinem geschätzten Dirigenten Robert Wiemann ganz besonderer Dank. Der erste Tag des Festes brachte uns die „Jahreszeiten" Haydns unter Wiemanns sicherer Leitung zur rühmlichsten Aufführung. Der Chor leistete Vorzügliches, und die Soli waren bei Mathilde Dennery (Sopran), Richard Fischer (Tenor) und Rudolf Gmeiner (Baß) in besten Händen. Den Höhepunkt des Festes bildete der zweite Tag mit dem Strauß-Konzert. Eröffnet wurde es unter Wiemanns Leitung mit Beethovens A-dur Symphonie durch ein Orchester von 90 Mann, gebildet aus der hiesigen verstärkten Militärkapelle und der aus Münster. Die Vorführung der Symphonie war eine sehr gute, wiederum ein nicht hoch genug einzuschätzendes Verdienst Wiemanns, wenn man bedenkt, daß dies große Orchester in kurzer Zeit und mit wenig Gesamtproben einheitlich zu gestalten war. Es folgten sodann drei Lieder von Strauß, von ihm selbst am Flügel begleitet, die Toni Däglau mit ihrem klangvollen Alt vortrug. Zwei Chöre von Wiemann: die „Okeaniden" für Sopran- und Altsolo (Dennery, Däglau), Frauenchor und Orchester und „Sonnensieg" für gemischten Chor und Orchester bildeten die Fortsetzung. In beiden Tongemälden und besonders in dem wertvolleren „Sonnensieg" wandelt der Komponist in den Bahnen der Modernen. Im zweiten Teile des Konzerts übernahm Strauß die Führung und brachte „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegel" unter nicht endenwollendem Applaus zum Vortrag. Zwischen diesen beiden Vorführungen sang Mathilde Dennery mit jugendfrischer Stimme und glänzender Verve unter großem Beifall noch vier Straußsche Lieder. Strauß wurde wiederholt hervorgerufen und ließ in anerkennender Weise Wiemann an dem Ruhm und der Ehre des Abends teilnehmen, denn dessen Initiative hatten wir doch in erster Linie diesen hohen Kunstgenuß zu verdanken. Einem Wunsche möchte ich noch Ausdruck geben: diese Musikfeste zu einer ständigen, sich in gewissen Zeiträumen wiederholenden Einrichtung zu machen, etwa wie die Cäcilienfeste im benachbarten Münster.

Heinrich Hoffmeister

PRAG: Verheißungsvoll hat die Konzertsaison eingesetzt. Im ersten der heuer wieder auf vier reduzierten Philharmonischen Konzerte im Neuen Deutschen Theater dirigierte der tüchtige Artur Bodanzky neben Cherubinis stark verblaßter „Anakreon"-Ouvertüre mit hinreißendem Schwung Gustav Mahlers c-moll Symphonie. Den Chorpart bestritt mit dem Theaterchor der Deutsche Singverein. Das Altsolo sang mit tiefem Empfinden Valesca Nigrini. An Stelle der in letzter Stunde absagenden Theo Drill-Orridge sprang Margarete Siems vom Dresdner Hoftheater, bis vor kurzem das beliebteste Mitglied unserer Bühne, ein. Sie sang die Loreley von Liszt und Lieder von Raff und Jensen, hat sich also nicht in große Auslagen gestürzt. Verhätschelte Lieblinge glauben eben, sich alles leisten zu dürfen. — Neues, viel Neues brachte der Dürerbund in seinem Jung-Wiener-Lieder-Abend. Außer Wolf, Mahler, Streicher und Grädener kam eine ganze Reihe von Neulingen zu Worte: Weigl, Konta, Boruttau und Günther. Am unmittelbarsten sprach Kontas dämonische „Monduhr" und Boruttaus packender Zyklus „An Maria" an. Günthers Liederkreis „Von einer jungen Liebe" ist zwar

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sehr publikumswirksam, bleibt aber stark an der Oberfläche kleben. Ausgeführt wurde das schwierige und umfangreiche Programm von dem intelligenten und auch als Liedersänger tief schürfenden Heldentenor unserer Bühne A. J. Boruttau, den Emil Bergmann am Klavier mit großem Können begleitete.

Dr. Ernst Rychnovsky

RIGA: Die verhältnismäßig früh in Fluß gekommene Konzertsaison könnte von einer beträchtlichen Anzahl von Künstlern, leider aber auch von vielen leeren Sälen reden. Selbst eine so prächtige Vereinigung, wie diejenige des Brüsseler Streichquartetts, fand beiweitem nicht den Zuspruch, den sie angesichts ihrer wundervoll abgetönten Darbietungen verdiente. Unter den verschiedenen, wanderlustigen Virtuosen hatte das Ehepaar Schnabel-Behr mit seinen großzügigen pianistischen und vokalistischen Leistungen den bedeutendsten künstlerischen Erfolg, während Sven Scholander als Lautenspieler und Gesangshumorist auch nach materieller Seite hin reichlich auf seine Kosten kam. Er war vorläufig der einzige, der nicht über „Interessenlosigkeit der Masse" zu klagen brauchte. Carl Waack

SALZBURG: Josef Reiter, der neue Direktor des „Mozarteum", brachte in einem außerordentlichen Konzert seine Neubearbeitung des „Messias" von Händel zur Aufführung. Mag man über Bearbeitungen wie immer denken, es wird eine Neubelebung der königlichen Kunst Händels doch nur gelingen, wenn sie in einem Prachtgewande einherschreitet, das ihr, der ganzen Anlage nach, geziemt und das Reiter mit Meisterhand ihr umgeworfen hat. Das Publikum bringt nun einmal moderne Ohren mit in den Konzertsaal, und die fordern ihre Rechte. Jedes Archaisieren in der Darstellung ermüdet, während die Farbengebung des modernen Orchesters uns zeigt, wie groß, tief und innig die Gedanken des großen Meisters von Halle auch heute noch sind. Reiters Bearbeitung unterscheidet sich dadurch von allen anderen, daß er nicht ergänzt, hinzufügt, sondern von Grund aus neu instrumentiert. Er tut dies mit demselben Rechte, wie der Pianist, der ein älteres Klavierwerk, das für ein Spinett gedacht ist, auf einem modernen Flügel vorträgt. Reiter läßt, mit Ausnahme der weltberühmten Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", den reflektierenden und eigentlich nicht mehr zur Sache gehörenden dritten Teil ganz weg und schließt mit dem großen „Halleluja". Ein zweiter Bläserchor, der hier eingefügt ist, verhilft dem Riesenchor zu einer Wirkung, die derjenigen des Finale der „Fünften" von Bruckner zu vergleichen ist. Auch die dynamischen und rhythmischen Vortragszeichen sind festgelegt, kurz, „es wurde versucht", sagt Reiter selbst, „für jede Nummer und jede einzelne Stelle den richtigen Ausdruck zu finden, damit wir endlich von der schon typisch und Tradition gewordenen metronomischen Herunterruderei Händelscher Musik befreit werden". Die Begeisterung, mit der Dirigent und Ausführende das Werk vermittelten, übertrug sich auch auf die Zuhörerschaft, die nach jeder Nummer und besonders am Schlusse tosenden Beifall spendete. Die Soli lagen sicher in den Händen der Damen Frau Baronin Ehmig (Sopran), Marie Peregrinus (Alt) und der Herren Albert Reitter und Josef Schlembach aus Dessau (Baß). Chor und Orchester wetteiferten mit den Solisten um die Palme. Es wäre nur zu wünschen, wenn die Neubearbeitung Josef Reiters, die bisher nur in Wien, Plön und Eutin gebracht wurde, auch an anderen Orten zur Aufführung käme. Max Auer

STRASSBURG: Allmähliches Erwachen: das Flonzaley-Quartett bemühte sich vergeblich um Hugo Wolfs sprödes „Entbehrungs"-quartett; das Pariser Geloso-Quartett (im Tonkünstlerverein) steht ihm an Ausgeglichenheit nach. Ausgezeichnet verlief ein Beethovenabend Lamond's — bis auf den etwas „holzigen" Schluß der Appassionata. — Vielversprechend setzten diesmal die Abonnementskonzerte mit einem klassischen Abend ein, dem Pfitzners feine Kunst Stil und Schwung verlieh. Besonders eine Haydn-Symphonie (militaire) wirkte wie ein Jungbrunnen, abgesehen von dem etwas überhetzten Finale. Florence Bassermann exzellierte als feinsinnige Mozartspielerin. — Die Triovereinigung (Stennebrüggen, Walter, Schmidt) brachte Max Regers op. 102, dessen zweiter und vierter Satz durch lebendige Rhythmik von der grauen Dickflüssigkeit der beiden andern wirkungsvoll abstechen.

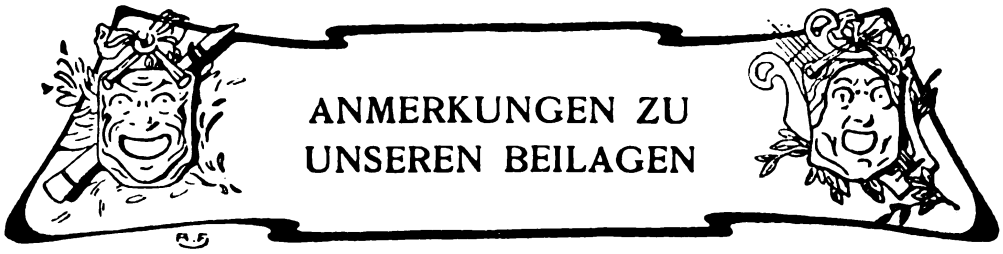
Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Nach dem Rücktritt von A. Rajchman als Direktor wurde endlich die Leitung unseres ersten Musikinstituts aus den Impresariohänden in die künstlerischen des bekannten Pianisten und Komponisten Heinrich Melzer gelegt. Die Hauptsaison hat eigentlich noch nicht angefangen; bis jetzt fanden nur ein paar populäre Konzerte statt. Außerdem spielte der viel von sich reden machende Geigenvirtuose Efrem Zimbalist; wunderbare technische Vollendung und schöner Ton, doch im ganzen mehr imponierend als hinreißend. Auch der junge Violoncellist Kinkulkin (ein Schüler von Klengel) hatte einen Erfolg zu verzeichnen. Außer den großen symphonischen Konzerten unter H. Melzers Leitung veranstaltet der Komponist Gregor Fitelberg zwölf symphonische Konzerte. H. v. Opienski

WIESBADEN: Drei „Altistinnen" rangen nacheinander im Kurhaus um die Siegespalme: alle drei sind darauf aus, ihr von Natur so wunderbar echtes Alt-Organ durch Kunst immer höher und höher zu schrauben; man erstaunt, daß sie jetzt auch das können, aber so recht von Herzen froh vermag man der Sache nicht zu werden. Am tiefsten sang noch Ottilie Metzger-Froitzheim; am höchsten Edith Walker (Eglantinen-Arie, Brünnhildes Tod); am schönsten wohl Margarete Preuse-Matzenauer. — Nach dem Triumph, den die Klaviervirtuosin Elly Ney auf dem „Strauß-Fest" gefeiert hatte, wurde sie nochmals zu einem „Brahms-Abend" im Kurhaus hinzugezogen. Sie spielte das B-dur Konzert —: es war ein Erlebnis! Ihr einstiger Lehrmeister Carl Friedberg dirigierte es, und dirigierte auch die Haydn-Variationen und die e-moll Symphonie: ein offenbares Direktionstalent, das nur leider in der äußeren Pantomimik bis zur Lächerlichkeit übertrieb. Otto Dorn

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

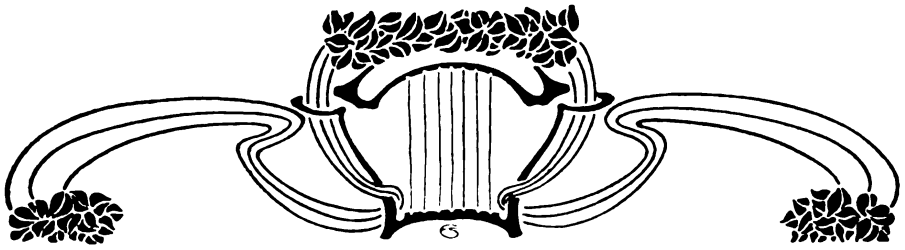


ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Einer der meistumstrittenen Tonsetzer unserer Zeit ist Claude Debussy, den wir heute unseren Lesern im Bilde vorführen, nach dem Gemälde von Jacques Blanche. Von den Schöpfungen des französischen Künstlers sind seine Tondichtung „L'après-midi d'un Faune" und sein eigenartiges Streichquartett op. 10 auch in Deutschland an vielen Orten zur Aufführung gelangt. Auch seine Vertonung von Maeterlinck's „Pelleas und Melisande" ist bereits über verschiedene deutsche Bühnen gegangen, so am Anfang dieses Monats auch in Berlin. Kurz vorher hatte die erste österreichische Aufführung des Werkes am Deutschen Landestheater in Prag stattgefunden, zu der Richard Teschner eine Reihe von Dekorationen geschaffen hat (vgl. den Prager Opernbericht Seite 243 dieses Heftes), die das lebhafteste Interesse der Kenner weckten. Wir geben von der uns vom Künstler freundlichst zur Verfügung gestellten Auswahl drei Dekorationen wieder: Saal (2. Bild), Park (4. Bild), Terrasse vor dem Schloß (9. Bild).

Zu der Studie von Karl Nef gehört das Porträt von Johann Kaspar Kerll, das wir den Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig zu verdanken haben.

Den Schluß bildet eine Ansicht des unlängst seiner Bestimmung übergebenen neuen Stadttheaters in Cottbus, einer Schöpfung des bewährten Theaterbaumeisters Bernhard Sehring in Charlottenburg.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

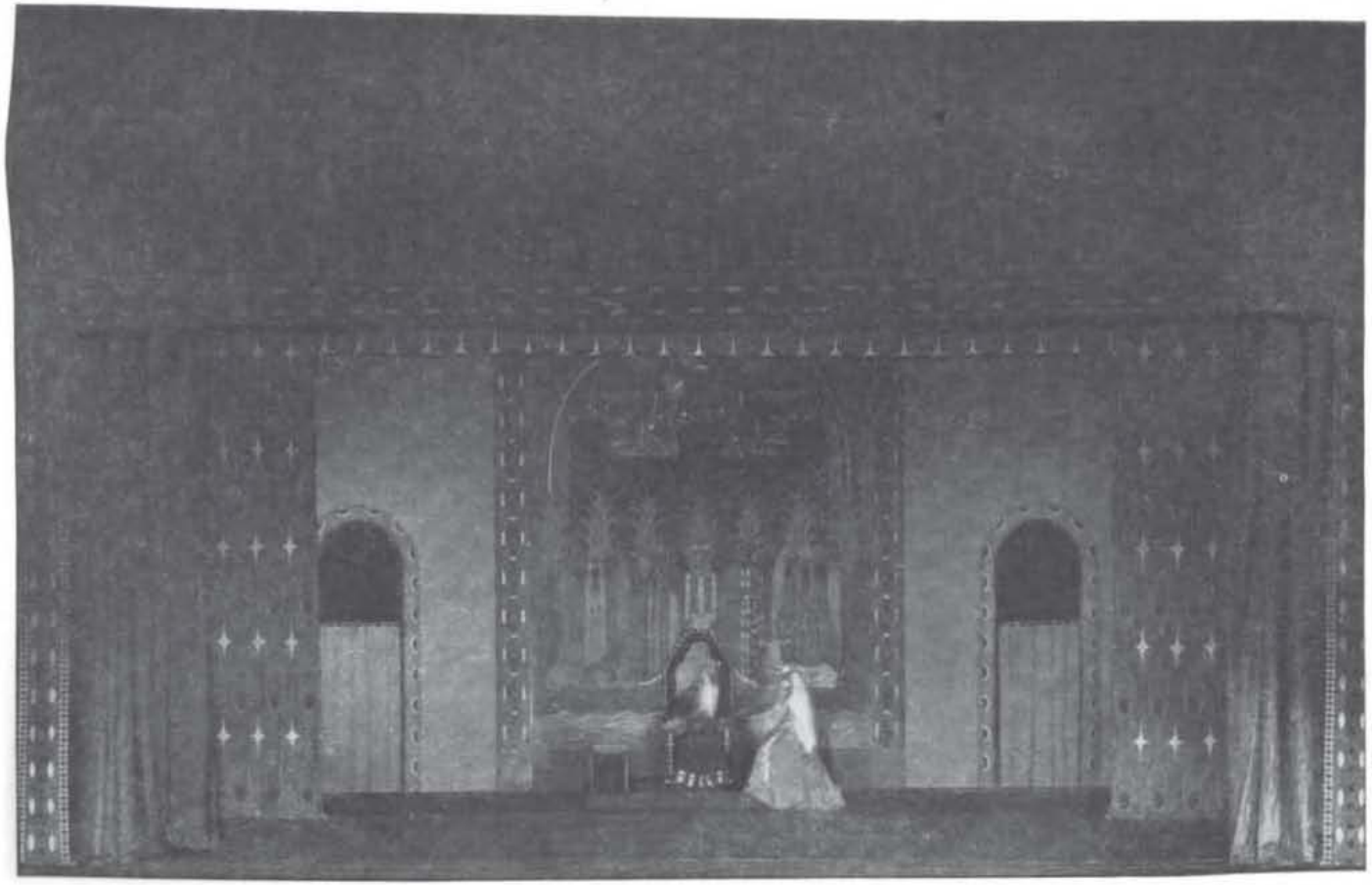


CLAUDE DEBUSSY
nach dem Gemälde von Jacques Blanche

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

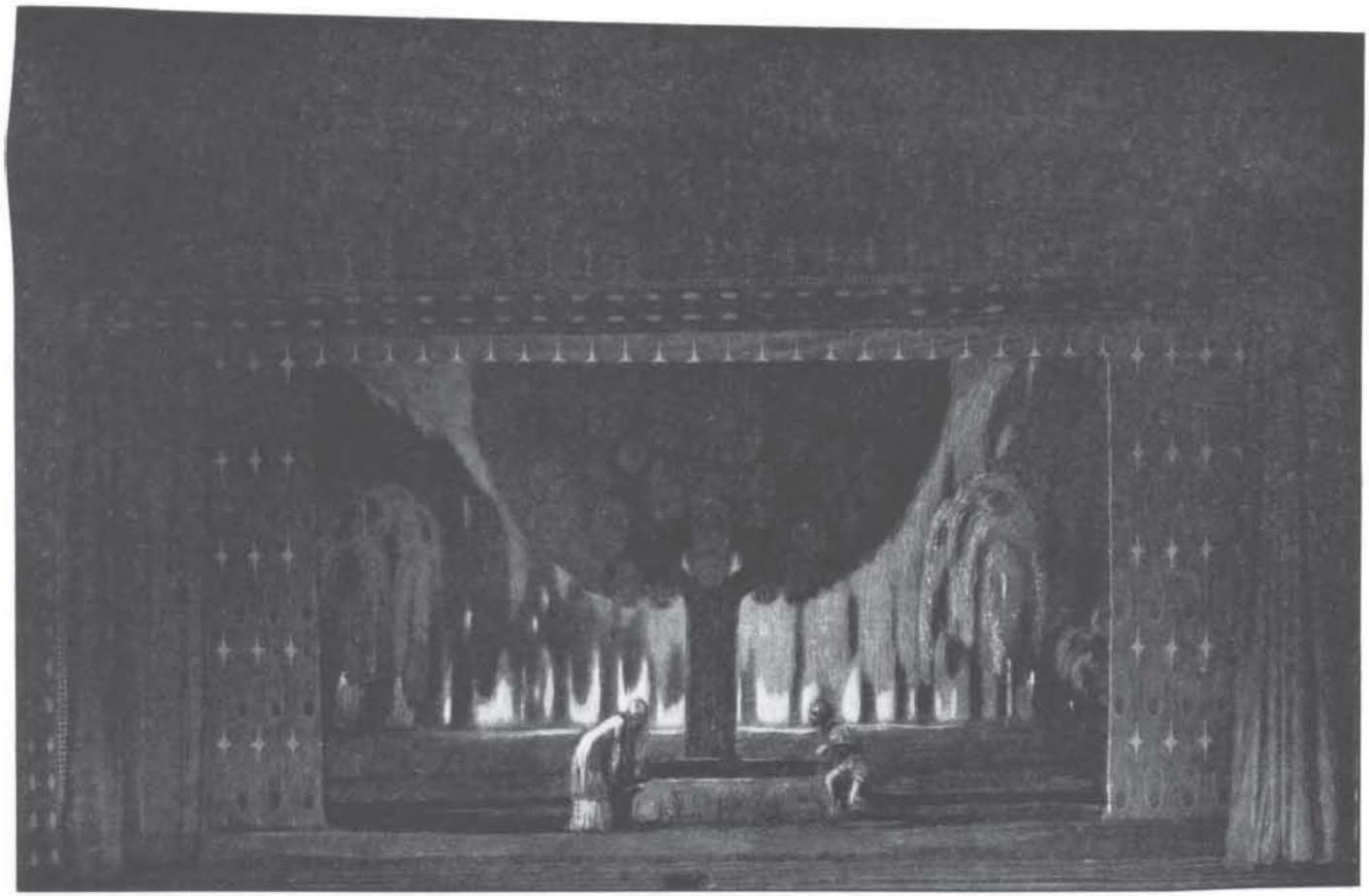
Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DEKORATION RICHARD TESCHNERS ZUR PRAGER ERSTAUFFÜHRUNG VON „PELLEAS UND MELISANDE“ VON DEBUSSY

Zweites Bild: Saal



VIII. 4

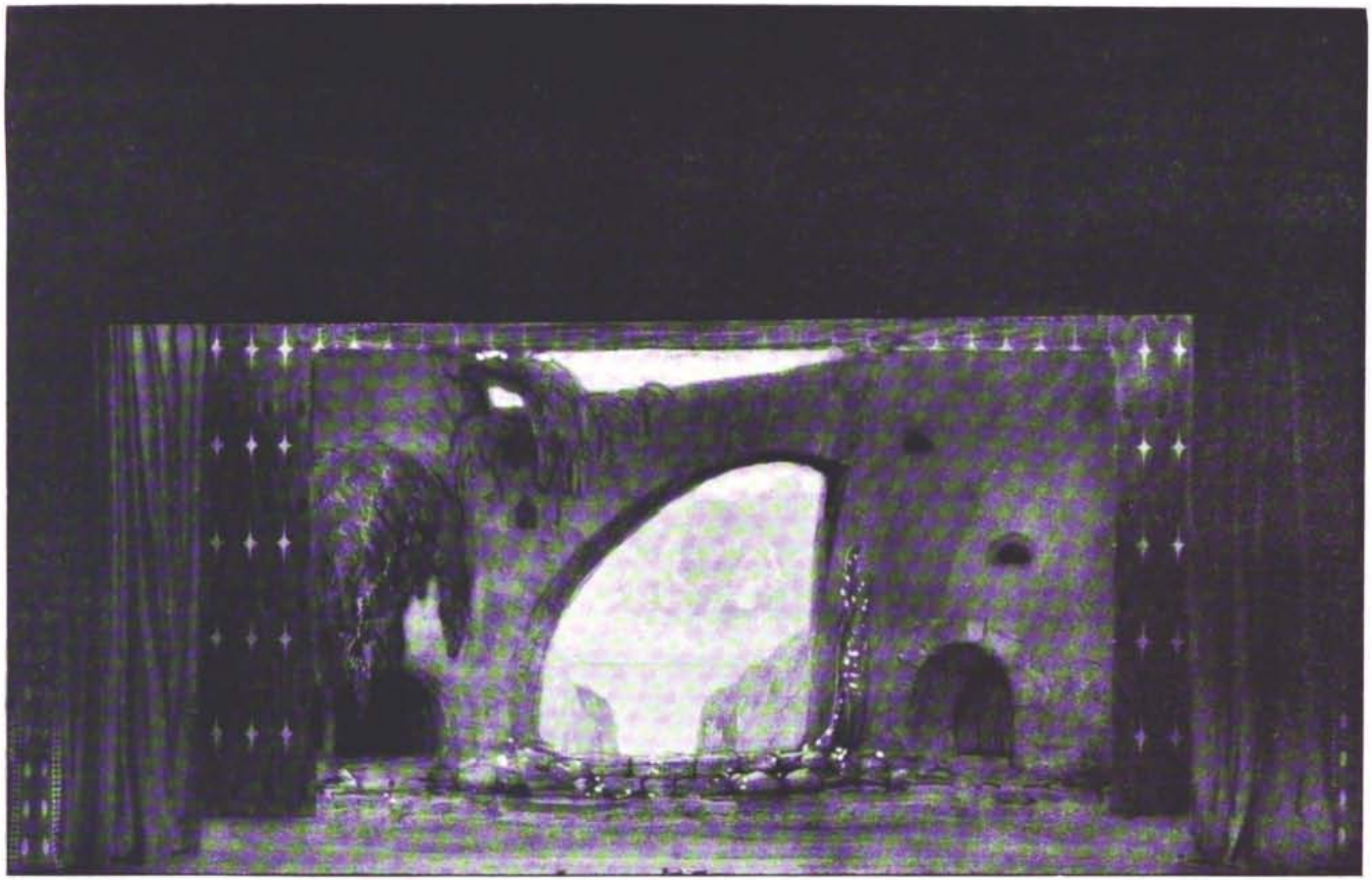
DEKORATION RICHARD TESCHNERS ZUR PRAGER ERSTAUFFÜHRUNG VON „PELLEAS UND MELISANDE“ VON DEBUSSY

Viertes Bild: Park

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DEKORATION RICHARD TESCHNERS ZUR PRAGER ERSTAUFFÜHRUNG VON „PELLEAS UND MELISANDE“ VON DEBUSSY

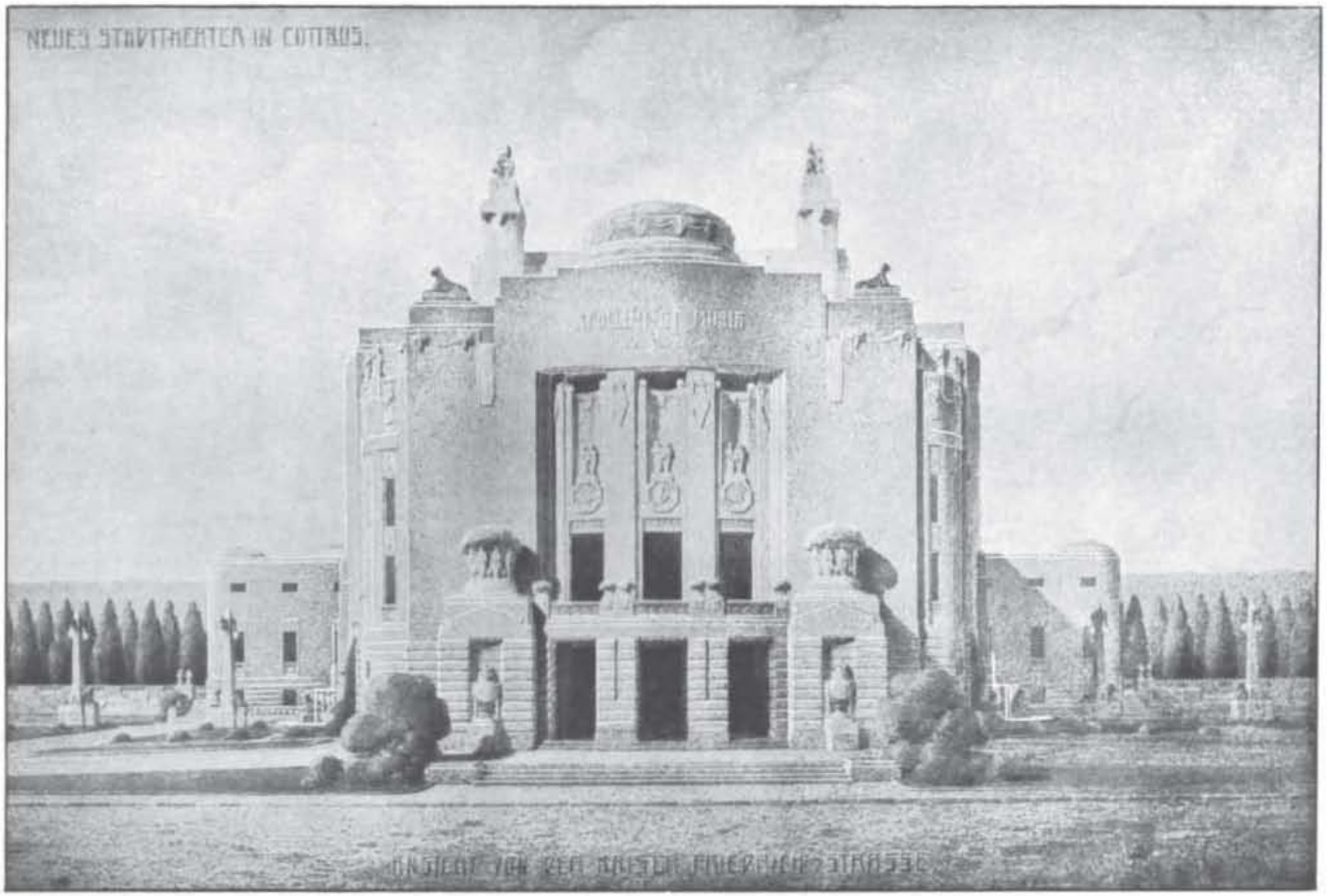
Neuntes Bild: Terrasse vor dem Schloß



VIII. 4

JOHANN KASPAR KERLL
(1627—1693)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS NEUE STADTTHEATER IN COTTBUS
erbaut von Bernhard Sehring

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.

Arthur Schopenhauer

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 5

Erstes Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Albert Maecklenburg
Schopenhauer und seine Stellung zur Musik

Ernst Challier sen.
Wem gehört der Konzertsaal?
Eine statistische Skizze

F. Gustav Jansen
Briefwechsel zwischen Robert Franz
und Robert Schumann. I.

Robert Mayrhofer
Eine Frage an das Gehör

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

SCHOPENHAUER UND SEINE STELLUNG ZUR MUSIK

von Albert Maecklenburg-Danzig

Zu seiner Musiktheorie hat Schopenhauer schon in früher Zeit den Keim gelegt. 1813 nennt er schon die Musik „eine sehr abgesonderte Gattung des Schönen" und feiert das „bessere Bewußtsein" als die gemeinsame Geburtsstätte des Genies und des Heiligen, sowie sämtlicher Künste, vor allem der Musik. In den folgenden Jahren, bis 1818, gliedert Schopenhauer seine musikästhetischen Anschauungen, die von vornherein fast fertig dastanden, systematisch seiner Philosophie an und läßt sie in abgeschlossener Form als eine notwendige Konsequenz seines gesamten philosophischen Systems in seinem Hauptwerke „Die Welt als Wille und Vorstellung" (Bd. I 301—316, II 511—523) und in den Parerga (II 462—469) auftreten.

Schopenhauer ist als Philosoph ein Künstler, und deshalb liebt er auch Vergleiche aus dem Gebiet der Kunst, besonders der Musik. Die Philosophie hebt ihm, indem sie aus Erstaunen über die Welt hervorgeht, ebendarum wie die Ouvertüre zum „Don Juan" mit einem Mollakkord an. Wiederum als Ästhetiker, auch als Musikästhetiker ist Schopenhauer ein Philosoph; die Künste und die Philosophie stehen ihm auf derselben höchsten Stufe.

Schopenhauers Ästhetik, die die Grundlage seiner speziellen Musikästhetik bildet, ist metaphysischer Natur, weil seine Ableitung der Prinzipien alles Schönen mit seiner metaphysischen Ansicht vom Willen und vom Intellekt im innigsten Zusammenhang steht; zugleich ist ihre Basis eine empirische, denn ungemein feine Beobachtung des Tatsächlichen in Kunst und Natur reicht das Material dar. Die Ästhetik Schopenhauers beruht auf seiner Lehre von den „Ideen", die er von dem „göttlichen" Plato übernommen hat. In seiner Erkenntnistheorie schließt sich Schopenhauer an Kant an, in seiner Ästhetik an Plato.

Nur einige grundlegende Sätze der Philosophie Schopenhauers seien einleitungsweise hervorgehoben, damit die folgenden musikästhetischen Erörterungen nicht völlig in der Luft schweben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf die Erkenntnistheorie, die die Wurzel der Schopenhauerschen Ästhetik ist, sei nur andeutungsweise hingewiesen. Die Erscheinung ist die Welt als Vorstellung, das Ding an sich ist — Wille. Der Wille ist der Kern der Welt, die Erscheinung nur Schale. Die Erscheinungswelt ist die Welt, wie sie in Raum und Zeit ausgebreitet daliegt, d. h. durch die unserem Intellekt angeborenen Kategorieen von Raum und Zeit angeschaut wird, — wie sie vom Gesetz des zureichenden Grundes[1]) zusammengehalten ist. Die Welt ist wohl Wille und Vorstellung, ihr eigentliches Prinzip ist aber der Wille, der zuerst blind, dumpf, dunkel ist, im Streite der Kräfte unter einander sich aber zu immer höherer Lebensfähigkeit, zu immer höheren Stufen der „Objektivation" potenziert. Die Stufen der Objektivation sind z. B. die Naturkräfte, Stein, Pflanze, Tier, die höchste der Mensch. Sie sind noch nicht die entscheidenden Individuen selbst, sie stehen über allem Wechsel als die „ewigen Formen", als die unerreichten Musterbilder der Dinge. Kurz, es sind Platos Ideen, die die Mittelstufen zwischen dem Urwillen und den Individuen bilden, und die doch erst infolge der Herrschaft des Satzes vom Grunde in der Erscheinungswelt auftreten. Sie sind nie geworden und von ewiger Dauer. Der Künstler lebt nun im Anschauen dieser göttlichen Ideen und findet darin seine Seligkeit, seinen Frieden. Um sich zur beseligenden Erkenntnis der Ideen zu erheben, muß im erkennenden Subjekt eine Veränderung vor sich gehen, vermöge deren es nicht mehr Individuum ist, sondern entsprechend der ganzen Art des Objekts, der Idee, die ebenfalls nicht einzelnes Ding, Individuum ist, zum reinen, hehren Subjekt des Erkennens wird, das die Dinge nicht mehr in ihrer (zeitlichen usw.) Beziehung zum individuellen Willen, sondern nach ihrem selbsteigenen Wesen auffaßt. Nach diesen einleitenden Auslassungen können wir wohl auf die Musikästhetik unseres Philosophen selber eingehen.

Mehr als in jeder anderen Kunst muß der schaffende Genius in der Musik frei von jeder bewußten Absichtlichkeit und Reflexion sein. Genie, also auch musikalisches Genie ist, nach Schopenhauer die Fähigkeit, sich vom Willen[2]) (dem niedrigen, zeitlichen, nicht ewigen) zu emanzipieren

---

[1]) Der Satz vom Grunde (in vierfacher Gestaltungsform) ist eine subjektive Erkenntnisform, die nur in der Welt der Erscheinungen von Geltung ist. (1. Grund des Seins, 2. Grund des Werdens (Gesetz der Kausalität), 3. Grund des Erkennens, 4. Grund des Handelns.)

[2]) Der Intellekt ist in der Erscheinungswelt ein Geschöpf des Willens. Wie der Wille Prinzip des Leibes ist, denselben hervorbringt („Mein Leib ist die Objektität meines Willens", W I 122), ebenso auch die Blüte des Leibes, das Gehirn, den Intellekt. Bei den früheren Philosophen ist der Intellekt das Primäre, der Wille das Sekundäre. Bei Schopenhauer ist es gerade umgekehrt!

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und reiner, kontemplierender Intellekt zu sein. Genie ist nicht bloß eine Steigerung des Intellektes, obwohl dessen Kräfte beim Schaffen sicher potenziert sind, Genialität ist in erster Linie Flucht aus der Welt der ungestillten Leidenschaftlichkeit, Flucht zum „reinen Erkennen" hin, ins „bessere Bewußtsein", wie Schopenhauer in den Aufzeichnungen seiner Dresdener Jahre das Genie nennt. Um den Begriff der Genialität dreht sich eigentlich die ganze Ästhetik Schopenhauers. Die platonischen Ideen der unbelebten und belebten Natur fordern als subjektives Korrelat ein „willensfreies" und „reines" Subjekt des Erkennens; die Verneinung der endlichen, an des egoistischen Willens Zwecke gebundenen Anschauung im Interesse des Absoluten ist die Vorbedingung alles musikalischen, ästhetischen Schaffens wie Empfangens. Bewegt sich die Kontemplation frei von niedrigen, alltäglichen Willensmotiven, dann schaut sie „den Willen in adäquater Objektivität", d. h. sie wird dann zum reinen, ungetrübten Spiegel der ewigen Ideen; die auf das rein Musikalische gerichtete Kontemplation wird sogar zum klaren Spiegel — des Weltwillens selbst. Aber nicht bloß niedrige Willensmotive und Impulse müssen beim musikalischen Schaffen ausgeschlossen sein, sondern auch die eigentliche begriffsmäßige, reflektorische Arbeit. Nicht Reflexion, sondern unmittelbare Anschauung! Das ist die Parole für die Kunst und ihre Leistungen. Wenn das Operieren mit dem Begriff für den Künstler im allgemeinen schon ein unfruchtbares Gebiet ist, so wirkt dieses für den Musiker direkt schädlich; denn nicht bewußte Nachahmung, wie Begriffe sie vermitteln, auch nicht die Nachahmung von Ideen ist es, was von der musikalischen Darstellung in erster Linie verlangt wird, sondern der Komponist soll, sich selbst unbewußt, das innere Wesen des Weltwillens direkt zutage bringen (W I 311). Inspiration ist des Musikers Domäne; er „spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat" (W I 307). Indem Schopenhauer dieses unbewußte Element im musikalischen künstlerischen Schaffen betont, stammt er überein mit den Aussprüchen einer ganzen Reihe namhafter Musikästhetiker und Künstler, soweit sie dem Geheimnis der musikalischen Produktion philosophierend oder in naiven Auslassungen nahegetreten sind. „Woher und Wie, daß weiß ich nicht, kann auch nichts dazu", so läßt sich kein Geringerer als Mozart über die Art und Weise seines Schaffens vernehmen. Jahn, der Biograph Mozarts, redet von dem Traum, in dem Mozart schuf. Die Existenz des Unbewußten in der künstlerischen Produktion ist nach Hartmann, dem Philosophen des Unbewußten, ein unschätzbares Gut des wahren Genius (Hartmann: Philosophie des Unbewußten, Bd. I, Abschnitt B, Kap. V). Und wirklich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist das musikalische Schaffen, wie jedes poetische, in erster Reihe eine leidende Empfängnis, wie auch Ästhetiker z. B. von dem „holden Wahnsinn“ Shakespeares reden. Der Vorgänger Schopenhauers, E. T. A. Hoffmann, vergleicht den Komponisten ebenfalls mit einem Geisterseher, mit dem Zauberlehrling, der unbewußt seltsame Dinge verrichte, er setzt die Musik — einer geheimnisvollen Sanskritta der gesamten Natur gleich. Diese mystischen Ansichten über das Komponieren hat Schopenhauer auch mit Jean Paul gemeinsam, auf den er sich ausdrücklich beruft, der ja das Genie „göttlich“ nennt, auch mit Schumann, der allerdings bei dem Satz vom Unbewußten als dem Urquell künstlerischer Phantasie nicht stehen bleibt, in dem vielmehr der kluge Praktiker sich wunderbar mit dem Mystiker vereinigt. Das Wesen des reinen Erkennens, das frei vom Dienst des Willens und vom Begriff ist, drückt Schopenhauer auch so aus, daß es in der Freiheit von den Regeln des Satzes vom Grunde bestehe. An und für sich ist die Emanzipation der Erkenntnis vom Satz des Grundes im Gebiet Ästhetik — nach den Prinzipien der Schopenhauerschen Lehre selbst — — allerdings unvollziehbar. Das musikalische Vorstellungsbild, das dem inneren Musiksinn vorschwebt und nach tonlicher Gestaltung ringt, ist immerhin ein zeitliches, unterliegt also auf jeden Fall nach Schopenhauer dem Seinsgrunde; ist ein vom Subjekt als solchem abgetrenntes, vergegenständlichtes inneres Bild, was immerhin eine Anwendung des Kausalsatzes auf dasselbe voraussetzt. Wenn Schopenhauer als konstituierendes Merkmal des Begriffs des „reinen Erkennens“ die „Freiheit vom Satz des Grundes“ hinstellt, so meint er obiges gar nicht — sonst würde er sich in einen Widerspruch mit seinem System verwickeln —, sondern wohl dieses: allgemein gesagt, ist die ästhetische Betrachtung eines Objektes frei von dem Satz vom Grunde, sofern er als für die ästhetische Kontemplation niedrig einzuschätzende Motivation des Einzelwillens auftritt. Wer das Musikalisch-Schöne in der Anschauung hat, der begehrt dessen nicht aus irgend welchen niedrigen Willensmotiven. Jedes andere Begehren als das nur auf den Besitz respektive das Genießen in reiner, seliger, willensfreier Kontemplation abzielende würde ein anderes Interesse voraussetzen als das am Schönen selbst, demnach das Musikalisch-Schöne von seiner Schönheit abziehen. In diesem Sinne sagt Goethe ähnlich: „Die Sterne, die begehrt man nicht, man freut sich ihrer Pracht.“ Der egoistische Wille des Einzelsubjekts, der, weit entfernt, mit dem „Ding an sich“ zusammenzufallen, nur eine dem absoluten widerstrebende und feindliche Besonderung ist, muß verneint, überwunden, vernichtet werden; nur dann wird die ästhetische Anschauung möglich, die frei ist — „vom Willen zum Leben“. Immerhin steht freilich diese „reine“ Erkenntnis im Dienste eines Willens, aber nicht des egoistischen, des Willens des Indi-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

viduums, der auf dem weitverzweigten vom Satz des Grundes beherrschten Gebiete seinen Tummelplatz hat, der der Schönheit, allem Ästhetischen überhaupt feindlich ist, sondern im Dienste des Willens, der mit den „Ideen" im Einklang steht, im Dienste des Ur- resp. Weltwillens selbst. Der wahre Künstler ist wie der Heilige, der auch seinen Willen töten muß, um der Erlösung teilhaftig zu werden. — Bei Schopenhauer haben Ethik und Ästhetik die selbe metaphysische Wurzel. Nur bei völliger Losgebundenheit von den Regeln des Satzes vom Grundè, der bei Schopenhauer fast als Prinzip des Bösen erscheint, d. h. bei völligem Emporflug des freien Intellektes in die überwirkliche Welt der Ideen gehe die Konzeption des Kunstwerkes vor sich. — Es wäre nun aber ein Irrtum, zu glauben, daß Schopenhauer dem bewußten, reflektorischen Element keine Stelle in der musikalischen Produktion anweise. Bei der „bewußtlosen", willensfreien Konzeption des musikalischen Kunstwerkes freilich ist die Reflexion ausgeschlossen; Schopenhauer weist aber ausdrücklich darauf hin, daß die Ausführung selbst, besonders in den Details, in der Verwendung des technischen Rüstzeugs den Willen und die Reflexion wieder herbeirufe. Hierin berührt sich unser Philosoph z. B. mit Schumann, der als Ästhetiker neben der Betonung des „Unbewußten" der Besonnenheit und Überlegung bei der formell-logischen Gestaltung der musikalischen Ideen das Wort redet.

Ebenso interessant als auch in metaphysischer Hinsicht tief begründet wie die Ausführungen Schopenhauers über die Produktion in der Musik sind auch seine Auslassungen über das rezeptive Moment in der Musik. Nur wenige charakteristische Züge seien hier hervorgehoben. Die musikalische Rezeption geschieht ausschließlich in der Zeit, so daß die Musik auch hierin ihrem Objekt, dem Willen, entspricht, den wir durch das Selbstbewußtsein allein mit Hilfe des inneren Sinnes, der Zeit, wahrnehmen (W I 314). Die den Willen zum Objekt ihrer Darstellung machende Musik muß naturgemäß auf den Willen des Menschen, d. h. auf die Gefühlswelt, auf die Affekte und Leidenschaften des Hörers die stärkste Wirkung ausüben (W II 512). Doch darf unser Wille bei dem Hören nicht interessiert sein; sonst sind wir nicht frei von Leid und Qual, sonst sind wir selbst „die gekniffene, zitternde Saite" (W II 516). Wie bei der Konzeption und Produktion „die willensfreie Erkenntnis" das notwendige Vehikel ist, so können wir die Musik auch nur mit willensfreiem Intellekt genießen. Erst wenn wir das Bild des Willens, seines Verlangens und seiner Befriedigung in ihr sehen, wird sie uns zum „Panakeion unserer Leiden" (W II 516, I 309).

Der Tonkunst weist Schopenhauer unter den Künsten den höchsten Rang zu; während die übrigen Künste nur Abbilder oder Nachbilder der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ideen sind, stellt die Musik den Willen selbst dar.[1]) Hierin ist eben die eindringliche und unmittelbare Wirkung der Musik begründet, durch die sie die aller anderen Künste übertrifft. Diese „reden nur vom Schatten, die Musik aber vom Wesen". So ist die Musik denn die einzige metaphysische Kunst, die uns gleichsam in das Zentrum aller Dinge, in das innerste Herz der Welt hineinführt. Sie wird von Schopenhauer, was die Unmittelbarkeit ihrer Objektivation und ihres Willens-Abbildes betrifft, mit der Welt und den Ideen auf gleiche Stufe gesetzt, die ja auch unmittelbare Objektivationen des Weltwillens sind.

Die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Tonkunst von der Welt und ihren Erscheinungen wird durch die Behauptung illustriert: die Musik könnte gewissermaßen auch für sich bestehen, wenn die Welt der Vorstellung zu Grunde ginge (W I 304). Wenn nun für Schopenhauer der durch die Musik sich offenbarende Welt-Urwille bei aller Verschiedenheit der Offenbarungsformen der selbe ist wie der durch die Ideen zur Erscheinung kommende, so liegt für unseren Philosophen der Schluß nahe, daß die Objektivation des Urwillens sowohl in der Musik als auch in den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit eben die sichtbare Welt ist, wenn auch keine handgreifliche Ähnlichkeit, so doch einen sich Jedem aufdrängenden „Parallelismus", eine unverkennbare und für die künstlerische Anschauung der Welt untrügliche Analogie zeigen muß. Die Manifestation des Weltwillens in der Musik ist keine partielle, als ob nur das beschränkte Gebiet der menschlichen Willensregungen in der Musik in die Erscheinung träte; alle die verschiedenen Stufen, auf denen sich der Urwille überhaupt objektiviert, haben auch in der Musik ihr Analogon. Die Gestaltungen und Entwickelungen der unorganischen Natur, des Pflanzen- und Tierreiches verkünden sich in den die Harmonie bildenden drei unteren Stimmen, während in den höchsten Tönen, in der obersten Reihe der Melodie sich die gesamte Welt der spezifisch menschlichen Willensäußerungen widerspiegeln soll. Man mag diesen Parallelismus künstlich zurechtgelegt finden und dem Philosophen den Vorwurf einer allzu gewaltsamen Deutung des Tonreiches nicht ersparen können, — geistreich, absolut neu und tiefsinnig ist diese Analogie in jedem Fall, abgesehen davon, daß sie ungezwungen aus dem Boden des Schopenhauerschen Systems sich herausentwickelt. Die Art und Weise nun, wie im Besonderen diese Analogie durchgeführt und gestützt wird, überrascht durch Originalität und frische Unmittelbarkeit der Anschauung.

Die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens, die unorganische Natur, „die Masse des Planeten", treten in den tiefsten Tönen der Harmonie,

[1]) Diese Unterscheidung wird freilich nicht immer rein durchgeführt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Baß, hervor. Er erscheint als der Repräsentant der rohesten, unentwickeltsten Masse. Die niedrigsten Ideen, die der Schwerkraft, des Beharrungsvermögens, der Bewegung usw., bilden die Grenze für unsere Erkenntnis der unorganischen Natur, die Materie als solche ohne Form und Qualität entzieht sich der Erkennbarkeit. Auch die Schwingungen des touerzeugenden Körpers müssen erst einen gewissen Grad der Willensäußerung, d. h. hier eine bestimmte Höhe der Zahl der Schwingungen erreicht haben, wenn es überhaupt eine Tonempfindung geben soll; jenseits dieser Grenze kann man von einer Erkennbarkeit im musikalischen Sinne nicht reden, analog der reinen Materie, insofern sie noch nicht durch den leisesten Grad einer dunklen Willensäußerung bestimmt ist. Wie nun der Baß das Fundament ist, auf dem sich die höheren Stimmen in ihrer mannigfachen, wechselvollen Gestaltung auferbauen, so ist auch die „Masse des Planeten", die anorganische Natur die Grundlage für die Entfaltung des höheren, organischen Lebens, das bis zu den kompliziertesten Bildungen, zu der herrlichen Vielgestaltigkeit der Menschenwelt fortschreitet. Die Langsamkeit und Schwerfälligkeit, die der anorganischen Natur eignet, die nur durch einzelne Erscheinungen, z. B. durch die mit einer gewissen Schnelligkeit sich vollziehenden chemischen Verbindungen, durch das rasche Zusammenschießen krystallischer Gebilde unterbrochen wird, kommt auch nach Schopenhauer der Baßstimme zu, die meistens ernst und würdevoll daherschreitet und nur selten zu schnellen Läufen oder Trillern sich erheben kann. Eine größere Beweglichkeit kommt den mittleren Stimmen, den Ripienstimmen, zu, in denen Schopenhauer die Stufenfolge der Ideen wiedererkennt, die die verschiedenen Objektivationen des Willens im Gebiete des von den Mineralien aufsteigenden Naturreiches bilden. Als Repräsentanten des Pflanzen- und Tierlebens, das sich, wenn auch noch nicht zielbewußt und nach individuellem Plane modifiziert, so doch lebensfreudiger und beweglicher als die niedrigste Stufe des anorganischen Lebens abspielt, haben die mittleren Stimmen, wie gesagt, ein größeres Maß von Beweglichkeit, wenn auch ohne einen in jeder für sich bestehenden Zusammenhang und ohne sinnvolle Fortschreitung. Dies wird erst erreicht in der höchsten Stufe der Objektivation des Willens, dem besonnenen Leben und Streben des Menschen, das in der Tonkunst durch die höchste Stimme, die Hauptstimme, repräsentiert wird. Als das Erste und Vorzüglichste in aller Musik bezeichnet Schopenhauer die Melodie; die Harmonie[1])

[1]) Mit dieser drastischen Herabsetzung der Harmonie, der er sogar die Schuld am Verfall der Musik in die Schuhe schiebt, befindet sich Schopenhauer gewiß im Unrecht, ja im Widerspruch mit seiner eigenen Musikästhetik. Wo bleibt da die Fülle, der Reichtum der Harmonie, den doch seine zum Teil auf den Analogieen ruhende Philosophie der Musik gebieterisch verlangt?

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

stellt er weit hinter die Melodie zurück; nicht sie ist das Wesentliche, sondern der Kern der Musik ist für Schopenhauer die Melodie, zu der sich die Harmonie verhält wie „zum Braten die Sauce“ (P II 464), wie er denn auch für den Vertreter der reinen Melodie, des Bel Canto, für Rossini eine besondere Vorliebe hat. Aber nicht deshalb weist Schopenhauer der Melodie[1]) in der Tonkunst die hervorragendste Stellung zu, weil sie ihre geistige Bedeutung erst durch die in ihr aufgehobenen Elemente des Rhythmus und der Harmonie erhält, sondern aus vorwiegend metaphysischem Grunde. Der Gesichtspunkt, unter den die Bewertung der Melodie nach Schopenhauer fällt, ist eben auch hier ein metaphysischer. Wenn der Wille, das Prinzip der Welt, erst im Menschen die höchste Stufe seiner Objektivation erreicht und die Melodie gerade diese abzubilden bestimmt ist, so ist es erklärlich, weshalb gerade sie — und nur sie allein — uns die geheimste Geschichte des menschlichen, von Besonnenheit und Vernunft beleuchteten, d. h. bewußten Willens erzählt. Wie der Mensch als vernunftbegabtes Wesen in seiner Lebensführung nicht bloß den Weg der gebieterischen Wirklichkeit, sondern auch den der unzähligen Möglichkeiten verfolgt und auf diese Weise einen vernunftgemäßen und als Ganzes zusammenhängenden Lebenslauf vollbringt, so muß auch die Melodie ein in sich abgeschlossenes, sinnvolles Ganzes darstellen, das das Prinzip einer vernunftmäßigen Gesetzmäßigkeit in sich selber trägt.

---

[1]) Was die Genesis der Melodie anbetrifft, der Schopenhauer in W II 517—523 eine längere Betrachtung widmet, so besteht sie aus zwei Elementen, einem rhythmischen und einem harmonischen, die man auch mit quantitativ und qualitativ bezeichnen kann, da das erstere die Dauer, das letztere die Höhe der Töne betrifft. Arithmetische Verhältnisse, als solche der Zeit, bilden die Grundlage beider Elemente, indem bei dem Rhythmus die relative Dauer der Töne, bei der Harmonie die relative Schnelligkeit ihrer Schwingungen in Betracht kommt. Ist auch der Rhythmus das Wesentlichere, so beruht doch die Melodie auf beiden Elementen, insofern sie in einer abwechselnden Entzweiung und Versöhnung beider besteht. Interessant sind die Erörterungen Schopenhauers über den Rhythmus, die durch den Vergleich mit der Symmetrie in der Architektur eine treffende Beleuchtung empfangen. Wie ein Bauwerk aus gleichen Steinen, die zu symmetrischen Dimensionen geordnet sind, so besteht ein Musikstück aus gleichen Takten, die zu gleichen Perioden sich zusammenfügen und schließlich zu ganzen, gleichmäßig gebauten Sätzen anwachsen. Auf diese, den Rhythmus in der Musik mit der Symmetrie in der Baukunst vergleichende Art ist eine kleine musikalische Formenlehre in nuce bewundernswert durchgeführt. In dem Sinne, daß die Analogie der Musik mit der Baukunst sich allein auf die äußere Form, keineswegs aber auf das innere Wesen beider Künste erstrecke, billigt Schopenhauer das Goethesche Witzwort, das die Architektur eine erstarrte Musik nennt, und setzt es noch in höchst origineller Weise fort, indem er die Ruine als „eine gefrorene Kadenz“ bezeichnet; denn wie die Kadenz, vom Zwange des Rhythmus losgerissen, die Fermate zu einem freien Lauf benutzt, so stellt sich in der Ruine ein von der Symmetrie entblößtes Bauwerk dar (W II 519ff.).

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Melodie ist dazu berufen, die tiefsten Geheimnisse menschlichen Wollens und Empfindens wiederzugeben; und da es zur Wesenseigentümlichkeit des menschlichen Willens gehört, zu streben, nach Befriedigung zu suchen, um sich, sobald diese eintritt, wiederum einem erneuten Streben hinzugeben, so wird das Wesen der Melodie als Abbild der mannigfachen Übergänge vom Wunsch zum Genuß, von diesem zu weiterem Wunsch, vom Glück zum Leid und umgekehrt dadurch zur Darstellung kommen, daß sie von der Tonika zur Unter- oder Oberdominante abweicht, — aber nicht bloß zu diesen, sondern auch zur Terz, zu jedem Ton, zur Septime, zu den übermäßigen Stufen, dann aber auf tausend Umwegen wieder zu einer harmonischen Stufe gelangt, durch das Labyrinth der Disharmonie sich wieder zum Grundton zurückwindet. Es ist interessant, wie Schopenhauer bei der Erläuterung mannigfacher grundlegender Erscheinungen der Harmonielehre, also bei der „physischen" Betrachtung der Musik immer den metaphysischen Hintergrund hindurchleuchten läßt. Schopenhauer nimmt hier seinen Ausgangspunkt von der Theorie, daß alle Harmonie der Töne auf der Koinzidenz der Vibrationen beruht, — daß, solange die Schwingungszahlen zweier Töne ein rationales, in kleinen Zahlen ausdrückbares Verhältnis haben, bei häufig stattfindendem Zusammenfallen der Schwingungen die Töne in unserer Apprehension miteinander verschmelzen und dadurch im Einklang stehen; daß aber, sobald das Schwingungsverhältnis irrational wird, die Töne unserer Apprehension widerstreben und wir den Eindruck einer Dissonanz gewinnen, da keine faßliche Koinzidenz der Schwingungen eintritt. — Die Verbindung der metaphysischen Bedeutung der Musik mit ihrer physischen und arithmetischen Grundlage beruht nach Schopenhauer nun darauf, daß das unserer Auffassung Widerstrebende, das Irrationale oder die Dissonanz zum natürlichen Bilde des unserem Willen Widerstrebenden wird, und umgekehrt wird die Konsonanz, das Rationale, indem es unserer Apprehension leicht eingeht, zum Bilde der Befriedigung des Willens. Die „Entzweiung" und „Versöhnung" als das Abbild der Entstehung neuer Wünsche und ihrer Befriedigung zeigt sich besonders beim rhythmischen und harmonischen Element (vgl. auch Fußnote S. 266). Fällt das Zusammentreffen der Töne mit einer harmonischen Stufe nicht auch zugleich auf einen bestimmten, ausgezeichneten Zeitpunkt des Rhythmus, so liegt die „Entzweiung" des rhythmischen und des harmonischen Elementes vor; die „Versöhnung" jedoch dann, sobald der Abschluß des harmonischen Fortschreitens der Melodie auf einen guten, akzentuierten Taktteil trifft. An einem einfachen Notenbeispiel (W II 521)



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

erläutert Schopenhauer diesen einfachen Vorgang. Der Vorhalt ist Schopenhauer die Verzögerung der mit Gewißheit erwarteten finalen Konsonanz, die die Versöhnung repräsentiert, durch eine Dissonanz und hat den Zweck, das Verlangen nach der Konsonanz zu verstärken. Dominantseptimenakkord und Tonika als die musikalischen typischen Abbilder der durch das gesamte Willensgebiet der Welt hindurchgehenden, ja die Objektivationen des Willens überhaupt erst möglich machenden Entzweiung und Versöhnung sind Schopenhauer von diesem metaphysischen Standpunkt aus überhaupt die einzigen grundlegenden Akkorde, auf die sich sämtliche Akkorde zurückführen lassen. Überhaupt liegt die Musik nach Schopenhauer nur begründet in dem Wechsel von Verlangen erregenden und befriedigenden Akkorden, wie das Leben des Herzens, der Wille, ein steter Wechsel von Beunruhigung durch Furcht oder Wunsch mit Beruhigung ist. Dur und Moll bilden die beiden das Leben allein konstituierenden Elemente, Lust und Schmerz, ab; eigentlich müßten wir, um konsequent im System Schopenhauers zu bleiben, die Reihenfolge umkehren und Moll und Dur sagen, da für Schopenhauer bekanntlich der Schmerz allein das Positive in der Welt ist, die Lust nur das Negative. So ist denn die Musik tief im Wesen der Dinge und des Menschen begründet (W II 522), und wir sehen, wie für Schopenhauer auch die „physische" Betrachtung der Musik immer eine Bestätigung für seine metaphysische Auffassung liefert.

Der Unerschöpflichkeit, in der die Natur alle möglichen Individuen, Physiognomieen, Lebensläufe hervorbringt, ohne je in Verlegenheit zu geraten, entspricht die Unerschöpflichkeit der Melodieen, deren Möglichkeit ja unbegrenzt ist. Selbst das Entstehen und Vergehen, das Werden und Verblühen, das Wiederauferstehen im Wechsel der Formen im Bereich der gesamten Natur findet auch in der Melodie sein entsprechendes Abbild, indem sie in einer Tonart erlischt, um in einer ganz anderen wieder aufzublühen. Hier finden wir freilich die ursprüngliche Anschauung Schopenhauers, nach der die erste Stimme, die Melodie, nur die wechselvollen Willensbewegungen in der Menschenwelt darstellen soll, eigentlich nicht mehr streng festgehalten; was Schopenhauer hier als ein ausschließliches Hauptcharakteristikum der Melodie aufstellt, müßte er eigentlich auf die Harmonie bezogen haben, da ja der nicht bloß ausschließlich im Bereich des menschlichen Gebietes, sondern auch in dem der ganzen übrigen Natur augenfällig herrschende Wechsel sein Analogon hat nicht bloß im Wechsel der Melodieen, in den von einander tonartlich verschiedenen Formen, unter denen sie auftreten, sondern auch eben im Wechsel der Harmonieen. Diese logische Inkonsequenz müssen wir Schopenhauer schon zugute halten, da er ja, wie wir wissen, ungerechter Weise die Harmonie so weit hinter die Melodie an Wert zurücktreten läßt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der ganze hier in Betracht kommende, durch die Neuheit der Gedanken frappierende Parallelismus wird von Schopenhauer noch durch den geistreichen Hinweis auf die völlige Kongruenz der Tatsachen gestützt, daß einerseits die Verwandtschaft der organischen Wesen unter einander viel evidenter ist als ihre Affinität mit der unorganischen Welt, und daß andererseits es in der Natur des Tonsystems begründet liegt, daß der Baß, wenn er einer schönen Wirkung der Harmonie sicher sein will, weiter von allen Stimmen entfernt bleiben muß, als die oberen Stimmen von einander (W II 511). Eine auffällige Bestätigung seiner Analogie findet Schopenhauer auch noch darin, daß die Tatsache des Zusammenhangs der Melodie als eines integrierenden Teils der Harmonie selbst mit dem tiefsten Grundbaß das musikalische Analogon für die Grundbeschaffenheit der Natur ist, vermöge deren auch der menschliche Organismus nicht frei von den niedersten Objektivationsstufen, den Ideen der Schwere und der chemischen Eigenschaften ist (W II 512). Es würde uns zu weit führen, wollten wir die hier von Schopenhauer aufgestellten Analogieen bis in die Details hinein verfolgen; nur dies eine verdient noch hervorgehoben zu werden, daß, wie einerseits die Welt der Erscheinungen, in der sich nur ein einheitlicher und ungeteilter Wille manifestiert, ein beständiger Kampfplatz ist, auf dem unzählige Individuen in nicht aufzuhebenden Widerstreit gegen einander treten, andererseits auf musikalischem Gebiet die Irrationalität der Zahlen feststeht, durch die man das Verhältnis der Töne zu einander mathematisch auszudrücken sucht, d. h. daß keine absolut richtige Musik zu denken, geschweige denn auszuführen ist, da die Ausrechnung einer Skala unmöglich ist, in der alle Töne zu einander das richtige Verhältnis hätten.

Daß in diesen von Schopenhauer zwischen der Musik und den Willensobjektivationen aufgestellten Analogieen gewaltige Übersteigerungen vorliegen, braucht wohl im Besonderen nicht erst nachgewiesen zu werden. Wir sind der unmaßgeblichen Ansicht, daß das menschliche Erleben vorzugsweise unmittelbarer Gehalt der Musik sei. Daß Schopenhauer das dumpfe Ringen und Wollen der untermenschlichen Reiche als mit dem menschlichen Wollen gleichwertiges und ihm völlig gleichberechtigtes, nebengeordnetes Moment in den Kreis der musikalischen Darstellung hineinzieht, scheint uns zu weit zu gehen. Die Willensobjektivationen in den untermenschlichen Reichen kommen wohl nur nebenher in Betracht. Schopenhauer gibt selber zu, daß er seine Analogieen auf logischem Wege nicht beweisen kann, daß sie überhaupt auf diese Weise nicht zu beweisen sind, da sie ein Verhältnis der Musik als einer Vorstellung zu dem, was wesentlich nie Vorstellung sein kann, festsetzen. Schopenhauer setzt ausdrücklich hinzu, daß seine Analogieen ihm einen Aufschluß über

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das innere Wesen der Musik gegeben hätten, „der für sein Forschen völlig befriedigend“ sei. Man muß hier überhaupt ins Auge fassen, daß Schopenhauers Analogieen mehr den Sinn einer höchst geistreichen, poetischen Allegorie haben, und daß sie einem Philosophen naheliegen, ja, sich wie von selbst ergeben mußten, der in seinen Philosophemen, so systematisch konsequent er sie auch durchführte, doch das Panier der unmittelbaren Anschaulichkeit hochhielt, der künstlerischen, von selbst einleuchtenden Anschauung vor den Wüsteneien unfruchtbarer, abstrakter Reflexionsreihen den Vorzug gab. Wer also die philosophische Art Schopenhauers in Erwägung zieht, die Gabe seiner auf reiner Intuition gegründeten Kontemplation, die manchmal sogar einen prophetischen Charakter annimmt, der wird Schopenhauers Metaphysik der Musik verständlich und begreiflich finden und braucht nicht mit Kurt Bruchmann so weit zu gehen, daß er Schopenhauers Analogieen als „plump und verfehlt“ hinstellt (Schopenhauers Theorie der Musik. Unsere Zeit. Leipzig 1880, 1. Bd. S. 730—748). Schopenhauers Analogieen wollen vor allem zeigen — und durch diesen Zweck wird ihre geistige Existenz gerechtfertigt —, daß die Musik das innere Wesen, das „An sich“ der Welt, oder nach Kant das „Ding an sich“ ausspricht, und zwar in einer höchst allgemeinen und darum auch allgemein verständlichen Sprache. Die musikalischen Tonreihen sind, möchte ich sagen, nach Schopenhauer ein abstrakter Extrakt der Wirklichkeit, und stehen insofern mit den Begriffen auf einer und der selben Linie, die ja auch die individuellen Fälle, die Besonderheiten unter allgemeine Kategorieen subsumieren. Und doch liegt die Musik den Begriffen gänzlich fern, da in diesen nur die abgezogene Schale der Dinge enthalten ist, während in der Musik der innerste Kern, das Herz der Dinge zutage tritt. In der Sprache der Scholastiker würde dieses lauten (W I 311): Die Begriffe geben die universalia post rem, die Abstraktion von der Wirklichkeit, die ihrerseits die universalia in re darstellt; die Musik aber gibt die universalia ante rem. Die Musik ist eine Philosophie, nur daß an Stelle der Begriffe die Tonreihen treten. Sie will das selbe in Tönen leisten, was die Philosophie in ihren Begriffsentwicklungen gibt: die Aussprechung und vollständige Wiedergabe des Wesens der Welt. In ihrer Allgemeinheit gleicht die Tonkunst den geometrischen Figuren und den Zahlen, auf welche letztere ja die tonlichen Verhältnisse der Musik gegründet sind: wie die Zahlen auf alle möglichen Objekte der Erfahrung anwendbar sind, so gibt die Musik uns die anschauliche Form, das An sich, die Seele aller möglichen Erscheinungen des Willens (W I 310). So erscheint hier Schopenhauer als ein zweiter Pythagoras, — nur daß Schopenhauer in gewisser Hinsicht durch die Zahl zunächst das innerste Wesen der Musik bezeichnet werden läßt, während für Pythagoras die Zahl überhaupt das Weltprinzip ist.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wohl hat der Glaube Schopenhauers, daß die Musik von dem Wesen der Welt in Wahrheit die Hüllen wegnehme und uns das Metaphysische als solches in seiner Nacktheit fühlen lasse, sicher eine geradezu mystische Färbung; trotzdem enthält der Grundgedanke der Schopenhauerschen Musikanschauung eine große Wahrheit, freilich eine solche, die nicht wie ein Rechenexempel durch logische Konstruktionen begriffen, sondern nur mit dem Herzen gefühlt, geahnt werden kann. Noch nie ist von einem Philosophen das innerste Wesen der Musik, das Geheimnisvolle, nur durch Gleichnisse Klarzulegende derselben enthüllt worden wie durch Schopenhauer. Selbst Hegel vermag an die Höhe dieser echt künstlerischen Anschauung Schopenhauers nicht heranzureichen, Kant hier ganz und gar nicht. Kant verwies die Tonkunst auf den untersten Platz unter den schönen Künsten, weil sie nichts für die eigentliche Kultur abwürfe. In Bezug auf die Auffassung von dem Wesen der Musik sind Schopenhauer und Kant, dem er sonst so viel verdankt, Antipoden.[1]) In den Offenbarungen der Musik, die das Ringen und Streben des menschlichen Herzens, das menschliche Innenleben mit Ruhe und Frieden, aber auch mit Stürmen und Leidenschaften zur Darstellung bringen, hört Schopenhauer das gewaltige Sehnen des Urwillens der Welt nach Befriedigung hindurchpulsieren, vernimmt er den bebenden Pulsschlag des Weltenherzens, wie es ringt und erzittert, wie es bald in wildem Schmerz sich aufbäumt, bald in überströmende Freude jubelnd ausbricht. Und wahrlich ist die Musik ihrem innersten Wesen nach keine bloße Vordergrundskunst. Wohl kann sie manchmal, wie ein Schmetterling von Blume zu Blume gaukelt, an der bloßen Oberfläche der Dinge hinspielen, ohne in ihr Zentrum einzudringen; — in ihren höchsten Leistungen gottbegnadeter Künstler vermag sie das menschliche Erleben in seinen ernstesten und geheimsten Gestaltungen zu manifestieren. In der Symphonie[2])

---

[1]) Innerhalb des Lagers der von Musikern von Fach vertretenen Musikästhetik hat vor allem Robert Schumann mit seiner Theorie vom Lebensgehalt der Musik eine Korrektur der absprecheoden Ansicht Kants gebracht. Auf die Gestaltung der Schumannschen Musikästhetik übte Schopenhauers Auffassung von der Musik als Weltbild einen entschiedenen Einfluß aus. Nach Schumann ist die Tonkunst berufen, das innere, durch Worte unaussprechliche Leben, das geistige Weben in Natur und Menschenbrust „mit der Tiefe und Fülle der Ahnung" auszusprechen. Des Tonkünstlers Phantasie müsse sich „mit Lebensgehalt" füllen. Musik ist ihm „klingendes Leben", „Tondichtkunst". Neben Schopenhauer ist der Einfluß von Jean Paul und Wendt auf Schumann unverkennbar.

[2]) Ähnlich frei wie in der Symphonie bewegt sich nach Schopenhauer die Musik in der Sonate und im Konzert. Auch das Quartett steht auf derselben Stufe, wenn auch seine Wirkung die des Orchesters nicht ganz erreicht. Es verhält sich nach Schopenhauer zum Orchester wie eine Zeichnung zum Ölgemälde. Die Beschränkung seiner sonst oft ergreifenden Wirkung liege darin, daß ihm die Weite der Harmonie fehle.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

z. B. steht nach Schopenhauer die Musik auf der Höhe ihres Könnens; sie ist die höchste Form, in der die Musik erscheint (P II 464). Indem das ganze Orchester[1]) in der Zusammenwirkung der verschiedensten Instrumente die Möglichkeit zur Entfaltung der mächtigsten Harmonie aller Stimmen gibt, spricht sich in der Orchesterkomposition die Analogie mit dem Willen am urkräftigsten und klarsten aus. Eine Beethovensche Symphonie, die überhaupt als ein Musterbild dieser Gattung von Schopenhauer aufgestellt wird, erscheint ihm als vollkommenes und getreues Abbild des Wesens der Welt (W II 514, P II 464). Hier zeige sich „die größte Verwirrung, der doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt", der heftigste Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet! „Es ist ein rerum concordia discors". Wahrhaft ergreifend weiß Schopenhauer von dem Eindruck zu reden, den die Beethovenschen Symphonieen auf ihn machten; alle menschlichen Leidenschaften und Affekte findet er in ihnen in zahllosen Nuancen ausgedrückt, jedoch alle nur in abstrakto und ohne alle Besonderung.

Treffend sind die prägnanten Charakterisierungen der einzelnen Sätze der Beethovenschen Symphonie: In großen Sätzen, langen Gängen, weiten Abirrungen bezeichne das Allegro maestoso ein großes, edles Streben nach einem Ziel und dessen endliche Erreichung; im Adagio findet Schopenhauer das Leiden eines solchen Strebens ausgedrückt, „das alles kleinliche Glück verschmäht"; in der häufigen Wendung nach Moll erlange dieses Streben den Ausdruck des höchsten Schmerzes und werde zur erschütternden Wehklage (W I 308). Nur das humorvolle Element, das wir besonders in den Scherzi bei Beethoven so reichlich vertreten finden, dünkt uns von Schopenhauer nicht genugsam betont worden zu sein. Die dunklen Partieen der Beethovenschen Musik, auf denen die Schatten der Schwermut, Angst, Verzweiflung lagern, zogen den Philosophen des Pessimismus eben mehr an als die lichtvollen, die bei Beethoven von jubelnder Freude, Humor, bacchantischem Taumel überströmen. — Die metaphysische Bewertung der Musik durch Schopenhauer enthält ein wesentliches Wahrheitsmoment; denn in der Tat lassen doch die höchsten Meisterwerke der Tonkunst empfinden, was menschliches Wollen, Ringen und Leben an Weltweh und Weltwonne, an Kampf und Sieg, an Fall und Erhebung zu bieten vermag. So erscheinen denn bei Schopenhauer die menschlichen Lebensempfindungen, wie die Tonkunst, besonders die Symphonie, sie ausspricht, zu Weltgefühlen erweitert, eine Weltbedeutung ohnegleichen wird ihnen zu-

[1]) Die Wirkung des Orchesters werde dadurch erhöht, daß eine große, bis zur letzten Stufe der Hörbarkeit hinabgehende Orgel fortwährend den Grundbaß dazu spiele! (P II 466). Dies klingt etwas dilettantisch!

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesprochen. Es mag dahingestellt bleiben, ob das „An sich der Welt" durch die Musik metaphysisch aufgedeckt wird, jedenfalls ist — und dies meint wohl auch Schopenhauer im Grunde — der Urwille der Welt in gewissem Sinne musikalisch ausdrückbar — wenn auch nur, wie Volkelt in seinem Buche: Arthur Schopenhauer, Stuttgart 1900, geistreich sagt: „als gefühlsbildlich herauftönender letzter Hintergrund".

Schopenhauers Musiktheorie hat bekanntlich den weitestgehenden Einfluß auf die Gestaltung der Anschauungen Richard Wagners über das Wesen der Musik gehabt. Freilich stellen sich Schopenhauers Anschauungen über die Musik keineswegs in allen Stücken so dar, daß sie auf die Richtung Richard Wagners hindeuten. In manchen Beziehungen scheinen sie sich geradezu nach der entgegengesetzten Seite zu bewegen. Doch alle diese Differenzen liegen bei tieferer Betrachtung doch nur auf der Oberfläche, wenn sie auch bei oberflächlicher Würdigung zentrale zu sein scheinen. Nach Schopenhauer verliert die Instrumentalmusik an unmittelbarer Wirkung, wenn sie zur malenden Musik wird, „zu der sich sogar Haydn und Beethoven, dagegen Mozart und Rossini nie verirrt haben" (P II 462). Die Tonmalerei spricht nach Schopenhauer nicht mehr das innere Wesen des Willens selbst aus, sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach. Bataillenstücke z. B. verwirft Schopenhauer ausdrücklich (W I 311 ff.). Dagegen nun Wagner mit seiner ausgiebigen Verwendung der Tonmalerei! Jedoch löst sich dieser Widerspruch bei einigem Nachdenken. Wenn man Schopenhauer hier recht versteht und einige Übertreibungen, resp. Mißverständnisse hinsichtlich der Auffassung der Klassiker abrechnet, so sind seine Ausfälle hier mit Recht hauptsächlich gegen eine äußere Ornamentik gerichtet, die wie ein von außen unmotiviert hinzugefügtes Flitterwerk dem Ganzen anhaftet. Bei Rich. Wagner ergeben sich die Tonmalereien aus dem Geist des Ganzen, aus der tiefen musikalischen Perzeption des Gegenstandes selbst. — Nach Schopenhauer besteht zwischen Tönen und Worten ein fremdes Verhältnis; die Worte bleiben stets eine fremde Zugabe, und für einen rein musikalischen Geist ist die Sprache der Töne selbstgenugsam und bedarf keiner Beihilfe. Die Messe z. B. kommt in der Wirkung und im musikalischen Werte unter allen Gesangskompositionen der Instrumentalmusik am nächsten, weil ihre endlos wiederholten Hallelujah, Gloria, Eleison zu einem bloßen Solfeggio werden. Und nun demgegenüber Wagner mit seinen Musikdramen! Doch auch hier ist ein eigentlicher Widerspruch nicht vorhanden. Auch Wagner weiß (cf. Aufsatz „Beethoven", S. 103), daß eine Musik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch sehr verschiedenartige Texte untergelegt werden. Bei ihm liegt bekanntlich das Schwergewicht auf der musikalischen Ent-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wicklung, so daß seine Worte nur fast durch den übermächtigen Impuls seiner musikalischen Empfindungen und Seelenbewegungen notwendig gewordene sprachliche Eruptionen des ursprünglich musikalisch Erlebten werden. Er steht nicht allzufern von Schopenhauer, der direkt den Wunsch ausspricht, daß die Verse (als Naturlaute) besser zur Musik gedichtet werden möchten, als daß ihr ein Text vorher zugrunde gelegt werde. — Und nun der scheinbare Dissensus zwischen beiden in Bezug auf die Oper! Es muß uns da sehr wundernehmen, daß der philosophische Lehrmeister Wagners höchst despektierlich von der Oper spricht. Sie ist ihm wegen Häufung der Mittel des ästhetischen Genusses, durch die sie auf den Zuhörer anstürmt, eine barbarische Kunst. Die Fabel des Stückes, die lebhaftesten Licht- und Farbeneindrücke, die Lüsternheit erregenden Ballete betäuben und zerstreuen den Geist! Schopenhauer versteigt sich zu dem mit Emphase vorgetragenen Satz: „Strenge genommen könnte man die Oper eine unmusikalische Erfindung zugunsten unmusikalischer Geister nennen, als bei welchen die Musik erst eingeschwärzt werden muß durch ein fremdes Medium“ (P II 466). Und nun Wagner, der sein Kompositionsgenie hauptsächlich in den Dienst der Oper stellte und dieser in seinen Musikdramen immer höhere Bahnen wies! Schopenhauers Ausfall gegen die Oper traf nur die geringwertigen Opernprodukte seiner Zeit; wenn er Wagners Werke genau gekannt hätte, würde er sein Urteil über die Oper sicher rektifiziert haben. Jedenfalls bleibt Schopenhauers Ansicht über die Oper stark einseitig. Die Grundansichten Schopenhauers über die Musik hat nun aber Wagner mit wahrer Begeisterung erfaßt und sie als den Schlüssel seiner eigenen Tonwelt betrachtet und hingestellt. Das geheimnisvolle Hin- und Herwogen der Leidenschaften und menschlichen Willensbewegungen, wie es uns aus Wagners Tondichtungen entgegentritt, das vielsagend Mystische, das in so ferne, unabsehbare Hintergründe hinweist, daß uns aus seinen Schöpfungen Weltwonne und Weltweh, das gequälte, von seligem Wahn entzückte Weltenherz selbst emporzuklingen scheint, für alles dieses, was Wagner selbst fast wie in somnambulem Zustande innerlich erschaute und erlebte, fand der große Tondichter in Arthur Schopenhauers Metaphysik der Musik die völlig genügende philosophische Erklärung. Schopenhauers Lehre von dem metaphysischen, den Weltwillen offenbarenden Wesen der Musik, von der All-Einheit dieses Weltwillens, seine romantisch-kontemplative Ethik wird für Wagners Kunst — zur Romantik der Kontemplation und des Temperaments. — Auch theoretisch bekennt Wagner, daß er mit vollem Bewußtsein diesen künstlerischen Standpunkt vertritt. Dies zeigt auf das deutlichste eines Metaphysik der Musik, wie Wagner sie in der Festschrift „Beethoven“ (1870) (Ges. W. Leipzig 1873. Bd. IX, S. 76—151) im Anschluß an Schopen-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

hauer entwickelt. Die Musik ist Wagner ein Reich, das nicht von dieser Welt ist (S. 120). „Wir [die Künstler, die nicht der Mode huldigen] kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Schein der Dinge." Die Schönheit der Tonkunst liegt nach Wagners Meinung nicht im Schein, wie die der anderen Künste; sie äußert das Wesen der Welt, den Willen, so unmittelbar, wie wir im Schrei, im Klage- und Wonnelaut den Affekt versinnlichen (S. 89). Die Musik ist Wagner die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt (S. 108). S. 71: das (künstlerische Bewußtsein), welches einzig auch im Schauen des Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich sich gedrungen fühlen, mit Faust auszurufen: „Welch Schauspiel! aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur?" Diesem Rufe antwortet nach Wagner auf das allersicherste die Musik (S. 71). Der Zustand des inspirierten Musikers ist eine Hellsichtigkeit, er verkündigt sich selbst im Ton „als bewußte Idee der Welt" (S. 88—91). Sein individueller Wille wird zum Schweigen gebracht und wird „als universeller Wille wach, der alle Schranken der Erscheinung überflutet" (S. 97). — Aus allen diesen Zitaten hören wir klar und deutlich Schopenhauer heraus; sie mögen genügen, um zu beweisen, wie Schopenhauer dem größten Tonheros der Neuzeit erst die Augen geöffnet hat über das innerste Wesen der Tonwelt überhaupt, sowie über das Geheimnis seines eigenen Tonschaffens. Schopenhauers musikästhetische Anschauungen allein erschlossen ihm das Verständnis für Ziel und Wege der „Zukunftsmusik", gaben ihm die Direktive für die bahnbrechende Richtung, in der er selber zum Kulturfortschritt der Menschheit die Musik entwickelt hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

WEM GEHÖRT DER KONZERTSAAL?

EINE STATISTISCHE SKIZZE

von Ernst Challier sen.-Gießen

Es dürfte in musikalischen Kreisen und vor allen Dingen den Lesern der „Musik“ bekannt sein, daß eine große Anzahl von vornehmen Konzertvereinigungen und Künstlergruppen unter sich einen Programmaustausch ausführen. Die Zahl der Teilnehmer beträgt zurzeit 225, das ist die überwiegende Mehrheit aller Körperschaften der genannten Art. In der Hauptsache sind es Deutsche, denen sich einige Ausländer zugesellten. Diese 225 Veranstalter haben in der Zeit eines Jahres (1. April 1907 bis 1. April 1908) in Summa 2206 Konzerte ausgeführt und dabei 14689 Werke zu Gehör gebracht. In neun Klassen zerlegt ergeben diese:

I. Chorwerke	1238
II. Lieder und Duette	4823
III. Orchesterwerke	4308
IV. Konzertstücke mit Orchester	1043
V. Kammermusikwerke	1405
VI. Orgel	242
VII. Soli ohne Begleitung	106
VIII. Klaviervorträge	1503
IX. Melodramen	21
Summa	14689

Die Komponisten lassen sich in die folgenden drei Gruppen teilen:

A: 639 lebende Komponisten mit	3556	Werken
B: 109 verstorbene Komponisten, für deren Werke die Schutzfrist noch nicht abgelaufen ist, mit	4654	„
C: 276 verstorbene Komponisten, deren Werke Gemeingut sind, mit	6256	„
Volkslieder, ein- und mehrstimmig mit	223	„
1024	14689	

In Klasse A befinden sich 260 Nichtreichsdeutsche, in Klasse B 55, in Klasse C 165, in Summa 480, das bedeutet für die Gesamtzahl 46,87 %, für A 40,68 %, für B 50,46 %, für C 59,78 %. Diese Nichtreichsdeutschen sind 7 Amerikaner, 32 Belgier, 21 Dänen, 34 Engländer, 3 Finnländer,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

84 Franzosen, 16 Holländer, 109 Italiener, 1 Livländer, 1 Malteser, 11 Norweger, 93 Österreicher, 10 Polen, 3 Rumänen, 35 Russen, 5 Schweden, 11 Schweizer, 4 Spanier. Ist die Anzahl der Nichtreichsdeutschen schon befremdend, so stellt sich das Verhältnis, namentlich der lebenden Komponisten, wenn man die Anzahl der Werke mit der ihrer Komponisten vergleicht, bereits ungünstig. In Gruppe A stehen 639 Komponisten mit 3556 auf den Programmen, das ergibt im Durchschnitt 5,56 Werke; in B 109 mit 4654, das sind 42,70; und in C 276 mit 6256, das sind 22,66 Werke. Die Stellung des größten Teiles der Lebenden verschlechtert sich aber sehr wesentlich dadurch, daß von den 639 Komponisten 327, also 51,17 %, nur mit einem Werke in Betracht kommen. Ihnen folgen 77 mit 2 Werken, 68 mit 3, 30 mit 4, 23 mit 5 Werken usw.

Unter diesen mit so wenigen Kompositionen vertretenen Autoren befinden sich zum Teil recht klangvolle Namen. In nachstehender Aufstellung bedeutet die Zahl in der Klammer die Anzahl der aufgeführten Werke: X. Scharwenka (5), Bungert (6), Siegfried Wagner (7), Nicodé (7), Kienzl (8), Robert Radecke (9), Cui (10), Behm, Wallnöfer, Weiner (je 11), Mahler (12), Draeseke (12), Bernhard Scholz, Reimann, Woyrsch (je 13), Arensky, Georg Schumann (je 15), Popper (16). Nennenswerter, aber in keinem Verhältnis zu den gewaltigen Zahlen der Schlußtabelle stehend, sind Humperdinck (23), d'Albert (25), Moszkowski (26), Massenet (27), Carl Reinecke (29), Wilhelm Berger (32), Hans Hermann (34), Goldmark (39), Max Schillings (41). Zu großem Tantiemebezug können aber auch diese Zahlen nicht führen, zumal bei Berger und Hermann, bei denen es sich lediglich um kleine Lieder handelt, die ja rechnerisch, nicht etwa künstlerisch, sehr knapp bewertet werden. Aber selbst Weingartner (98), Bruch (Feier des 70. Geburtstags) (118), Saint-Saëns (179), Reger (203), Richard Strauß (264), wenn ihnen auch ganz respektable Einnahmen als Aufführungshonorar zufließen werden, treten hinter die großen Toten sehr zurück. Die Erben der Autoren, deren Werke noch unter dem Schutze des Gesetzes über das Urheberrecht stehen, schließen schon besser ab; freilich bieten hier wieder viele Zahlen ein Bild von der Raschlebigkeit unserer Zeit und zeigen, wie bald manche, die einst das Alpha und Omega aller Programme waren, vergessen worden sind. Lassen, Brüll, Raff (je 7), Bargiel, Klughardt (je 8), Wilhelm Taubert (9), Franz Wüllner (12), Heinrich Hofmann (13), Reißmann (14), Gade (15), H. Goetz (16), Jensen (17), Albert Becker (18), Rheinberger (23), R. Volkmann (29), Vieuxtemps (30), César Franck (33), Bruckner (35), Verdi (35), A. Thomas (37), Wieniawski (42), Robert Franz (45), Smetana (48), A. Rubinstein (49), Thuille (53), Joachim (Totenfeier) (53), Dvořák (121), Tschaikowsky (218), Grieg (Totenfeier) (441), Liszt (456), Hugo Wolf (529), Richard Wagner (736), Brahms (1146).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Und nun die Zahlen derer, deren Schöpfungen vor längerer oder kürzerer Zeit Gemeingut geworden sind: Palestrina (16), Tausig (18), Tartini (20), Meyerbeer (23), Paganini und Rossini (je 27), Cherubini (28), Spohr (30), Gluck (50), Bizet (59), Loewe (77), Cornelius (103), Berlioz (123), Händel (146), Weber (192), Haydn (210), F. Mendelssohn (279), Mozart (524), Schumann (630), Schubert (807) und Beethoven (1148).

Die Gesamtzahl der Kompositionen allein entscheidet aber nicht, da ja die Bewertung nach Klassen stattfindet. Um auch darüber einen Überblick zu bieten, stelle ich die 23 Komponisten, deren Werke die Zahl 100 überschreiten, nach Klassen geordnet alphabetisch auf:

	I Chöre	II Lieder	III Orch.	IV Soli m Orch.	V Kam.-Musik	VI Orgel	VII Soli	VIII Klavier	IX Melo-drama	X Summa	Gruppe
Bach	115	46	49	35	32	48	62	101	—	488	C
Beethoven . .	38	127	513	131	214	—	—	125	—	1148	C
Berlioz	12	9	100	2	—	—	—	—	—	123	C
Brahms	124	559	158	58	110	10	—	127	—	1146	B
Bruch	32	12	17	40	14	2	—	1	—	118	A
Chopin	—	7	2	12	10	1	—	397	—	429	C
Cornelius . . .	11	83	9	—	—	—	—	—	—	103	C
Dvořák	—	29	48	14	29	—	—	1	—	121	B
Grieg	11	178	180	19	38	—	—	15	—	441	B
Händel	29	54	17	9	15	12	—	10	—	146	C
Haydn	20	13	80	7	90	—	—	—	—	210	C
Liszt	30	43	123	35	1	3	—	219	—	456	B
F. Mendelssohn	39	46	107	29	17	7	—	34	—	279	C
Mozart	28	108	181	67	103	4	8	25	—	524	C
Reger	5	111	25	3	11	29	3	16	—	203	A
Saint-Saëns . .	—	10	64	56	20	4	4	21	—	179	A
Schubert . . .	22	599	126	11	76	1	—	32	—	867	C
Schumann . .	38	344	54	27	49	4	—	112	2	630	C
Richard Strauß	3	158	85	6	9	—	—	1	2	264	A
Tschaikowsky .	—	16	99	54	39	—	—	10	—	218	B
Wagner	18	202	511	2	1	2	—	—	—	736	B
Weber	2	37	138	3	—	—	—	12	—	192	C
Hugo Wolf . .	17	493	15	2	2	—	—	—	—	529	B
										9550	

Wie ich vorher bereits ausgeführt, haben 1024 Komponisten mit 14689 Werken auf dem Programm gestanden; von ihnen nehmen laut

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vorstehender Tabelle 23 Komponisten 9550, also 65,00%, für sich in Anspruch. Die Gruppenbuchstaben ergeben weiter, daß sich hierbei neben 12 schutzlosen und 7 geschützten Verstorbenen nur 4 Lebende befinden. Unter den 4 Lebenden ist ein Ausländer, Saint-Saëns. Daß Max Bruchs Werke so oft gespielt worden sind, muß man, bei aller Verehrung für den trefflichen deutschen Altmeister, auf die Feier seines 70. Geburtstages zurückführen.

Die größte und die nächstgrößte Zahl in den Klassen erreichten:

Klasse I	Brahms	mit 124,	Bach	mit	115
„ II	Schubert	„ 599,	Brahms	„	559
„ III	Beethoven	„ 513,	Wagner	„	511
„ IV	Beethvoen	„ 131,	Mozart	„	67
„ V	Beethoven	„ 214,	Brahms	„	110
„ VI	Bach	„ 48,	Reger	„	29
„ VII	Bach	„ 62,	Mozart	„	8
„ VIII	Chopin	„ 397,	Liszt	„	219

Auch hier findet man fast nur Gemeingut. An erster Stelle einmal Brahms, an zweiter neben Brahms noch Liszt. Der einzige Vertreter der Lebenden ist Reger, und daher beantworte ich mir selbst die am Kopf meiner Skizze gestellte Frage mit den Worten: Den Toten gehört der Konzertsaal!

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BRIEFWECHSEL ZWISCHEN ROBERT FRANZ UND ROBERT SCHUMANN

Mitgeteilt von

F. Gustav Jansen-Hannover

Vorbemerkung

Die nachfolgenden Blätter haben sich die Schilderung des Freundschaftsverhältnisses zwischen Franz und Schumann auf Grundlage ihres bis jetzt unbekannt gebliebenen Briefwechsels zur Aufgabe gestellt.

Sie geben über die in den Briefen erwähnten Personen und Verhältnisse aufklärende Nachweise, schließen aber alles aus, was außerhalb des Zeitraums von 1843 (der ersten Anknüpfung Franz' mit Schumann) bis 1854 (Schumanns Überführung in die Irrenanstalt) liegt und nicht unmittelbar die persönlichen Beziehungen zwischen den Künstlern berührt.

Man empfängt aus dem Briefwechsel ein klares und herzerfreuendes Bild der beiden Künstler: des jüngeren, der bescheiden und ehrerbietig sich seinem „Meister" naht, — des älteren, der „die Freude über ein neuentdecktes Talent" auch hier so schön betätigt.

Die Veröffentlichung der Briefe Franz' an Schumann geschieht mit Genehmigung der Königlichen Bibliothek in Berlin. Schumanns Briefe an Franz verdanke ich Frau Superintendent Bethge in Halle a. S., Franz' Tochter, diejenigen von Franz an Whistling Herrn Dr. Prieger in Bonn. Der Abdruck erfolgt nach den Originalen. Ein paar unwichtige Auslassungen sind durch ... kenntlich gemacht, einige Ergänzungen in [] beigegeben worden.

Robert Franz, Organist an der Ulrichskirche in Halle, stand im 27. Lebensjahre, als er sich an Schumann wandte, um sich von ihm ein Urteil über seine Liederkompositionen zu erbitten. Schumann hatte seit Mai 1840 eine Fülle kostbarer Gesänge herausgegeben, die freilich nur in engeren Kreisen bekannt und gewürdigt waren. Auch in Halle hatte sich eine kleine Schumanngemeinde gebildet und zwar unter Robert Franz, der überhaupt als einer der ersten die hohe Bedeutung des Liederkomponisten Schumann erkannte und begeistert für sie eintrat. Gedruckt

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

waren von Schumann damals nur: der Liederkreis von Heine, die „Myrthen", die Lieder von Geibel, Chamisso (op. 31), Kerner, Reinick, Rückert, Eichendorff und Andersen. „Frauenliebe und -leben", die „Dichterliebe", die „Romanzen und Balladen" lagen der Öffentlichkeit noch nicht vor.

Franz sandte am 10. Januar 1843 eine Anzahl eigener Lieder an Schumann, begleitet mit folgendem Briefe:

Geehrtester Herr Doctor![1])

Was mir den Muth gibt, Sie mit einer Angelegenheit, welche Ihnen kaum Freude machen kann, zu beschweren, weiß ich selbst nicht. Ich habe das unklare Bewußtsein von einem Verhältniß zwischen Schüler und Meister, und daß der Erstere in mancher Beziehung ein sicheres Anrecht auf die Berücksichtigung des Letzteren habe. Daß ich zu Ihnen so gestellt bin, unterliegt bei mir wenigstens keinem Zweifel, wie das hier mein Wort und, lassen Sie meine Bitte nicht unberücksichtigt, dort meine That beweisen wird. —

Ich übersende Ihnen nämlich eine Anzahl von Liedern, in keiner andern Absicht, als von Ihnen Lehre und Rath einzuholen. In meinem Bildungsgange hielt ich mich hauptsächlich an Bach, Schubert und Sie; des Ersteren Einfluß dürfte sich in der Form vorliegender Compositionen weniger geltend machen als der Ihrige und der Schuberts. Meine Ansichten über Gesangwerke in der Liedform stimmen im Wesentlichen mit den Ihrigen überein; ich meine, dem Lied muß eine freiere Entwicklung vindicirt werden als jedem andern Musikstücke, es ist dies sogar nothwendig, will man den Text so erfassen, als er es seiner Natur nach verlangt. Wie weit ich nun über mich selbst im Klaren bin, will ich offenherzig gestehen. Ich habe nicht das Genie, mit jedem Wurfe etwas Neues zu bringen, ein Trost, der der überwiegenden Mehrzahl Ruhe geben muß. Es frägt sich nun, ob es erlaubt ist, das schon Vorhandene auf vernünftige Weise verbrauchen zu dürfen und so etwas einigermaßen Selbständiges zu bilden. Daß ich bemüht gewesen bin, dahin zu streben, wird die Einsicht in meine Compositionen zeigen. Man geht aber, handelt es sich um eigene Productivität, mit der Selbstkritik nie sicher, indem die jedesmalige Auffassung, daß sie aus einer lebhaft angeregten Stimmung hervorgegangen, dem individuellen Bedürfniß am meisten convenirt; man lebt sich harmonisch und melodisch so in das Eigene hinein, daß ein unparteiisches Urtheil kaum denkbar ist. Eine objektive Anschauung würde nur möglich sein, wenn zwischen Schaffen und Beurtheilung ein größerer Zeitunterschied stattfindet. Anders verhält es sich, sobald fremde Augen zu Gericht sitzen; dann treten Mängel und Vorzüge in das rechte Licht, und was man selbst an Competenz verloren hat, gewinnt der Andre.

Da ich nun mittelst Ihrer herrlichen Schöpfungen angeregt wurde, Ihren Fußtapfen in der überschönen Gegend, die Sie entstehen hießen, nachzuschleichen, so liegt das Bedürfniß ziemlich nahe, zu wissen, ob ich den rechten oder falschen Weg eingeschlagen. Ich wende mich mit dem innigsten Vertrauen zu Ihnen, im Voraus überzeugt, den nöthigen Nachweis zu erhalten, zumal ich weiß, wie ernst Sie es mit einem ernsten Streben meinen, möge es sich nun hier oder dort manifestiren. Erlaubt es daher Ihre Zeit, einen Blick auf meine minutiösen Leistungen zu werfen, so machen Sie mich unsäglich froh. Der Vortheil, welcher mir daraus entspringen

[1]) Autograph im Schumannschen Familienbesitz.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

muß, liegt am Tage. Und erkennten Sie weiter nichts an, als daß mein Streben ein redliches sei, so würde schon dies vollkommen genügen, rastlos den Weg fortzuwandeln, den ich bis jetzt für den einzig wahren anerkannt habe.

In tiefster Hochachtung
R. Franz
Organist

Postpt.: Die Lieder sind sämtlich in den letzten sechs Wochen entstanden und tragen der Stimmung nach dasselbe Gepräge. Man hat mir den Vorwurf gemacht, daß sich mein Empfinden zu sehr in sich selbst hineinwickele und äußerlich zu wenig kund werde; auf alle Fälle konnte ich nicht anders fühlen! Die meisten Sachen treten leise auf, und sollen sie wirken, müssen sie auch so aufgefaßt werden. Ich habe nur die zum Verständniß nothwendigsten Zeichen bemerkt; das Pedal ist fast immer wesentlich; das Tempo rubato wird allerwärts in Anwendung gebracht werden müssen. Der Ob.

Schumann nahm Brief und Lieder mit lebhaftem Anteil auf. Abends erzählte er seinem Freunde Wenzel, er habe Lieder „von einem gewissen Franz aus Halle“ empfangen, die ihm „einen glücklichen Nachmittag“ bereitet hätten.[1])

Er schrieb an Franz:

Leipzig, den 23. Januar 1843

Verehrtester Herr,

Ihr lieber, nur gar zu bescheidener Brief verlangt eine ordentliche Antwort — und noch mehr Ihre innigen sinnigen Lieder.

Aber Halle ist so nahe — könnte man sich da nicht besser sehen und sprechen? Kommen Sie daher bald und suchen mich auf.

Ihre Lieder haben mir ausnehmend gefallen — wie seit langer Zeit keine anderen. Dies mußten Sie auch im Voraus wissen. Schreiben Sie so rüstig weiter, auch anderes als Lieder. Es bildet eines für's andere. Doch über all dieses sprechen wir uns lieber am Clavier. Mit herzlichem Antheil

Ihr
ergebener
R. Schumann

Daß dieser Brief Franz sehr froh stimmte, ihm fast „den Kopf verdrehte“ (wie er einem Freunde schrieb), ist begreiflich. Der Einladung Schumanns zu einem Besuche bei ihm folgte er schon bald. Dabei wurde auch über die Herausgabe der Lieder gesprochen, für die Schumann den Verleger Whistling zu gewinnen suchen wollte.

Kurz nach diesem Besuche schrieb Franz wieder:

Halle, den 22. Februar 1843

Geehrter Herr Doctor!

Ich kann mir wohl denken, daß es für Sie nicht eben unterhaltend sein mag, in kleinbürgerliche Verhältniße, sei es auch nur für wenige Augenblicke, schauen

[1]) Mündliche Mitteilung Wenzels an den Herausgeber.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu müßen. Ihre humane Freundlichkeit läßt mich jedoch die ängstliche Besorgniß, als könnte Ihnen mein schüchternes Begehren lästig fallen, überwinden.

Zur Zeit, als ich Sie persönlich sprach, konnte ich Ihnen meine Interessen, welche sich an die übersandten Compositionen knüpften, im ganzen Umfange nicht auseinandersetzen; einmal spielten dieselben innerhalb rein privater Angelegenheiten, fürs andermal ließ mich eine unüberwindliche Beklommenheit schweigen. Ich darf mich auch jetzt nur andeutungsweise mittheilen. — Ein möglichst schneller Erfolg des Ihnen bekannten Planes, mag er nun für mich günstig oder ungünstig ausschlagen, dürfte meinen jetzigen und möglicherweise zukünftigen Verhältnissen eine entscheidende Richtung geben. Handelte es sich nur um meine musikalische Gegenwart und Zukunft, so könnte ich es kaum verantworten, Unruhe zu verrathen, denn das müßte Ihnen als kindische Abgeschmacktheit erscheinen. Es stehen aber mit meinen nächsten Schritten Umstände in Verbindung, die, obschon weniger in das Gebiet der Kunst tretend, für mich Lebensfragen geworden sind. Ich glaube dieselben, unterstützt mich einiges Glück, mittelst der Veröffentlichung meiner Lieder, wenn nicht zu lösen, doch zu einer bestimmten Reife bringen zu können.

Vielleicht ist es Ihrem Herzen ein Genügen, das Glück eines Unbekannten begründen zu helfen, der Ihnen seine Zukunft willenlos in die Hand gibt, von dem Sie aber überzeugt sein können, daß weder ehrsüchtige Wünsche, noch andere gemeine Rücksichten die Triebfeder zu einer etwas ungestümen Bitte sind. —

Ihre verzweigten Geschäfte können kaum Zeit erübrigen lassen, fremde Angelegenheiten zu bewegen; meine Bitte erstreckt sich daher nur auf das für mich Nothwendigste. Wären Sie so gütig, mir mittheilen zu wollen, ob ich persönlich in meiner Angelegenheit etwas thuen kann? Ich würde mich sodann Ihren Ansichten in jeder Weise accommodiren, da ich weiß, wie die Ihnen geraubte Stunde der Kunst zum Verlust wird. — Dankbarer, wie ich es schon jetzt tue, kann ich Ihrer nicht gedenken, und häuften sich meine Verbindlichkeiten um das Tausendfache; dennoch bin ich fest überzeugt, daß es für Ihr Gefühl eine Freude ist, Glück zu verbreiten, mag es nach außen hin lohnend sein oder nicht.

Mit innigster Ergebenheit
Rob. Franz

Franz erhoffte, was er mündlich nicht ausgesprochen hatte, aber jetzt verständlich genug andeutete, von der Veröffentlichung seiner Lieder einen entscheidenden Einfluß auf seine äußere Lebensgestaltung. Es handelte sich um die Herzensneigung zu einer hochgebildeten, tiefmusikalischen jungen Dame, — eine Neigung, die freilich „später unglücklich ausschlug", wie Franz sich nach Jahren gegen Liszt aussprach.

Schumann antwortete mit folgenden, sehr eilig geschriebenen Zeilen:

Leipzig, den 16ten März 1843

Mit Whistling hab' ich längst gesprochen. Entschuldigen Sie mich, daß ich noch nicht geantwortet; es geht mir gar zu viel im Kopfe herum — auch eine große Musik.

W. ist bereit. Ich hab' ihm zehn [Lieder] angestrichen, die mir besonders gefallen. Schreiben Sie nun selbst an ihn wegen der weiteren Bedingungen.

Freundlichen Gruß
R. Schumann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die „große Musik", die Schumann im Kopfe herumging, war die Peri, deren erster Teil, wie das Autograph angibt, den 30. März 1843 beendet wurde.

Franz verhandelte zunächst mündlich mit Whistling, der seine Bereitwilligkeit zur Herausgabe von zehn Liedern wiederholte. Honorar wurde nicht zugestanden. Franz nahm sein Manuskript wieder mit, um noch allerlei darin zu verbessern, und sandte am 27. März statt der festgesetzten zehn Lieder zwölf, um deren vollzählige Aufnahme er bat. „Zwar hat", so schrieb er dabei, „ein jeder seine Kinder lieb und bevorzugt dieselben, wo und wie es gehen will, doch möchte ich nicht gern für einen parteiischen Vater angesehen werden, wenn ich Ihnen die Versicherung gebe, daß, wenn meine Produkte auch schüchtern auftreten, sie doch der Welt offen und ehrlich ins Gesicht schauen dürfen. Man neigt sich ja dem Ernsten wieder mit Macht zu, und ich stelle deshalb ein gutes Prognostikon." Sollte Whistling auf zehn Liedern bestehen, so würden No. 6 und 12 am ersten zu missen sein. „Sie sind ja aber auf alle Fälle sicher gestellt, denn auf mein Anerbieten, sofern Sie von meinen Liedern effektiven Schaden haben sollten, können Sie sich verlassen . . . Können Sie die Kompositionen möglichst bald erscheinen lassen, so machen Sie einen Glücklichen mehr auf der Erde. Es hängt für mich mehr davon ab, als Sie glauben."

An Schumann schrieb Franz:

Halle, den 6. April 1843

Geehrter Herr Doctor!

Ich habe den Clavierstimmer Herrn Thein[1]) versprochenermaßen veranlaßt, sich Ihnen vorzustellen. Sie werden in ihm einen eigenthümlichen Menschen finden, der sein Geschäft über den gewöhnlichen Stand erhebt, der den höchsten Lohn in einer gerechten Anerkennung seiner Leistungen findet. Ich wünsche, daß sein Ohr vorzüglich gut disponirt sein möge, wenn er Ihren Flügel stimmen sollte. Behagt Ihnen seine Weise, so werden Sie ihm schon näheren Nachweis geben. Ich für mein Theil kann versichern, daß mein Instrument unter seinen Händen Stimmung gehalten, wie noch nie zuvor.

Mit Whistling habe ich meine Angelegenheit in Ordnung gebracht. Ich sage Ihnen nochmals meinen innigsten Dank für Ihre große Freundlichkeit. Es ist leicht möglich, daß ich Sie in Kurzem mit der Bitte um die Partitur Ihrer Symphonie in B belästige. Dann komme ich, mir dieselbe in Person zu holen.

Mit wahrer Hochachtung
R. Franz

Whistling beabsichtigte, wie er Franz gesagt hatte, die ersten verfügbaren Exemplare der Lieder an die angesehensten musikalischen Persönlichkeiten in Leipzig zu schicken. Franz aber erbat sich als Gefälligkeit von Whistling (wenn es ihm „nicht ganz unlieb" wäre), diese

[1]) In Halle.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zusendung selbst besorgen zu dürfen. Die Bitte wurde gern gewährt, und Franz sandte Whistling am 7. Juli sieben Briefe ein — an Mendelssohn, Schumann, Schleinitz, Hauptmann, Fr. Schneider, C. F. Becker und an den Tenoristen M. Heinrich Schmidt, die alsdann an die Adressaten befördert wurden.

Schumann erhielt sein Exemplar am 8. Juli mit folgendem Briefe:

Sehr geehrter Herr Doctor!

Ich übersende Ihnen beikommend ein Exemplar meiner Lieder. —

Meinen Dank nochmals zu äußern, erlassen Sie mir. Nehmen Sie die Versicherung hin, daß ich immer Ihr Schuldner bleiben werde. —

Gern möchte ich Ihnen Ausführlicheres über mich mittheilen, aber dazu fehlt mir jetzt die ruhige Stimmung, ohne welche man leicht in ermüdendes Gespräch verfällt. Ich habe in der neueren Zeit in Halle einen Dichter[1]) entdeckt, der an Ächtheit der Empfindung alles übertrifft, was ich kenne. Mehrere seiner Poesien habe ich componiert und werde sie Ihnen gelegentlich mittheilen. Sie sind insgesamt vom weichsten Duft überhaucht und geben der Musik volle Freiheit im Ausdrucke.

So schnell als ich nur kann, erhalten Sie einen langen Brief.

Mit Hochachtung

Rob. Franz

Franz' erstes Opus war also gedruckt! Der Komponist war bescheidentlich mit zehn Freiexemplaren (außer den sieben versandten) zufrieden.[2])

Franz widmete die Lieder Luise Gutike, Tochter des Dr. Gutike, eines hochangesehenen Arztes in Halle, dessen kunstsinniges Haus im geistigen Zentrum der Stadt stand und dem jungen Künstler die erste Stätte bot, wo er einem verständnisvollen Kreise von Männern und Frauen Bachsche und Händelsche Chorsachen (neben neueren wie die Peri) einstudierte. Den drei Schwestern Gutike gab Franz Musikunterricht. Die jüngste von ihnen, Luise (nachherige Frau Regierungsrat v. Mühlenfels in Greifswald), zeichnete sich durch hervorragende musikalische Begabung aus, — die Erinnerung an ihren wunderbar ergreifenden Gesang ist noch heute nicht in Halle erloschen. Wir werden nicht fehlgreifen, wenn wir die Andeutung in Franz' Briefe auf sie beziehen. Übrigens verband sie bis an ihr Lebensende (in den 70er Jahren) ein herzliches Freundschaftsverhältnis mit Franz, ganz besonders auch mit dessen edler

[1]) Wilhelm Osterwald.

[2]) Es ging Franz wie in der Regel den jungen Komponisten, die schon froh sein können, wenn ihre ersten Erzeugnisse überhaupt nur gedruckt werden. Auch Schumann hat anfangs keine Honorare empfangen, z. B. für die Papillons (1832). Dafür wurde deren Autograph 72 Jahre später (1904) auf einer Handschriftenversteigerung in Berlin mit 630 Mk. bezahlt.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gattin Marie geb. Hinrichs; stand sie doch als Frau von Mühlenfels (mit Livia Frege aus Leipzig zusammen) bei Franz' Töchterchen Lisbeth zu Gevatter (17. Mai 1849). Sie unterhielt von Greifswald aus einen regen Briefwechsel und nach ihrer als Witwe bewirkten Übersiedelung nach Halle einen sehr lebhaften persönlichen Verkehr mit dem Franzschen Hause.

Franz' erster Schritt in die Öffentlichkeit geschah unter sehr günstigen Aussichten. „Ich habe neulich", schrieb er Whistling am 17. Juli, „von Mendelssohn einen Brief erhalten, mit dem ich vollkommen zufrieden sein kann; er spricht sich so warm über meine Compositionen aus, daß ich auf das Bestimmteste annehmen muß, dieselben werden Glück machen." Franz' Bekanntschaft mit Mendelssohn stammte aus dem Jahre 1842. Den ersten Berührungspunkt zwischen ihnen gab ihre gemeinsame Verehrung Bachs. Franz wünschte die Matthäus-Passion kennen zu lernen und aufzuführen. Er wandte sich deshalb Anfang 1842 an den Eigentümer der Originalpartitur, Mendelssohn, der ihm (am 17. Febr. 1842 von Berlin aus) „mit Freuden" eine Abschrift zur Verfügung stellte.[1])

Schumann wollte die Lieder selbst in seiner Zeitschrift rezensieren. Er sprach das mündlich gegen Franz aus, als er — wahrscheinlich in der ersten Hälfte des Juli — einen Tag in Halle zubrachte. Franz wollte ihn gelegentlich dieses Besuches bei Dr. Gutike einführen, allein die Familie war an jenem Tage von Halle abwesend. An einem nach dem Giebichenstein unternommenen Ausflug nahmen einige von Franz' näheren Freunden teil, durch deren vortrefflichen Quartettgesang die heitere Stimmung der kleinen Gesellschaft noch gehoben wurde. In den Zwiegesprächen Schumanns mit Franz bot namentlich Bach interessante Erörterungspunkte dar, wobei Schumann besonders Bachs Einfluß auf die neuere sogenannte romantische Musik hervorhob. Als Franz dabei einen Aufsatz erwähnte, in dem er seine Gedanken über Bach entwickelt habe, bat Schumann sich ihn für seine Zeitschrift aus.

Nach der Rückkunft in Leipzig überraschte Schumann Franz und dessen Freunde durch die Übersendung seiner Männerquartette op. 33. Er schrieb dabei:

Lpz. den 27sten Juli 43

Lieber Freund,

Von meinen Liedern finde ich leider nur die Stimmen; Sie werden mit Ihren Freunden wohl auch ohne Partitur durchkommen.

Vielleicht daß ich in nächster Woche mit meiner Frau nach dem Harz auf 3—4 Tage reise. Schließen Sie Sich vielleicht an?

---

[1]) Lampadius: Mendelssohn, 1886, S. 294.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lieb, sehr lieb wär' es mir, wenn Sie mir den versprochenen Artikel über Bach, oder sonst etwas, sobald als möglich für die Zeitung senden könnten. Es fehlt mir im Augenblick an Manuscript. Antworten Sie mir gleich — mit oder ohne Manuscript.

Grüßen Sie die liebenswürdige Dame, die wir leider nur so flüchtig sahen. — Auf baldiges fröhliches Wiedersehen

Ihr

R. Schumann

Ihre Lieder kommen nächste Woche in d. Ztg. vor.

Unmittelbar darauf schrieb Franz:

Sehr geehrter Herr Doctor!

Sie haben meinen Freunden und mir eine große Freude mit der Übersendung Ihrer so reizenden Quartette gemacht. Wie können wir Ihnen solche herzliche Erinnerung vergelten? —

Werden Sie ungehalten sein, wenn ich Ihrem Wunsche nicht augenblicklich entsprechen kann? Das von mir früher ausgearbeitete Thema[1]) will mir gar nicht recht gefallen; ich treibe mich in zu vielen Weitläufigkeiten umher, welche weder Ihnen noch den Abonnenten[2]) sonderliches Vergnügen machen können. Neulich haben Sie jedoch einen Gedanken in mir lebendig gemacht, der wohl einer weiteren Ausführung werth ist; ich bin mitten drin und arbeite mit Interesse, denke auch, daß ich am Ende zufrieden sein werde. Es handelt sich nämlich um den Einfluß Bachs auf die jetzige romantische Musik. Besprechungen mit tüchtigen Leuten haben mir in philosophischer Beziehung pikante Resultate gegeben, und ich glaube, wenn es fertig ist, erhält's auch Ihren Beifall. Freilich kann ich Ihnen die Zeit noch nicht bestimmen, wo ich meine Arbeit einsende, jedenfalls will ich mich nach Kräften beeilen. —

Ihr freundlicher Vorschlag mit der Harzreise ist zu schön, als daß ich denselben von der Hand weisen dürfte. Könnte ich es mit meinen Geschäften doch einigermaßen einrichten! Haben Sie die Güte, mir in zwei Worten anzuzeigen, welchen Tag Sie abzureisen gedenken; wenn es geht, so werde ich sicherlich die Gelegenheit nicht verabsäumen, längere Zeit in Ihrer lieben Nähe zu sein. Sollte ich meinen Wünschen nicht genügen können, dann bitte ich Sie dringend, es auf Ihrer Hin- oder Zurückreise so zu arrangiren, daß Sie wenigstens einen Abend in Halle zubringen. Gutikes mögen es sich noch nicht verzeihen, zur Zeit, wo Sie hier waren, verreist gewesen zu sein. Jetzt ist dort alles zu Hause und man wünscht nichts sehnlicher, als Sie und Ihre Frau Gemahlin bei sich zu sehen. Richten Sie sich doch ein! Sie werden höchst liebenswürdige Leute kennen lernen. Hat Ihnen der Aufenthalt in Halle nur den 100. Theil von Freude gemacht wie mir und meinen Freunden, so schlagen Sie meine Bitte gewiß nicht aus.

Also in kurzem erhalten Sie etwas Handschriftliches! —

Indem ich meine herzlichen Wünsche an Sie und Ihre Frau Gemahlin mit denen von Gutikes und der Professorin Duncker vereinige, bin ich mit herzlicher Zuneigung

Ihr

Rob. Franz

Halle, d. 30. Juli 1843

---

[1]) Über Bach.

[2]) Der Zeitschrift.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Harzreise machte das Ehepaar Schumann allein. — Max Duncker heiratete 1843 als außerordentlicher Professor in Halle die älteste Tochter des Dr. Gutike, Charlotte, eine durch reiche Herzens- und Verstandesbildung ausgezeichnete Dame, die sich später auch schriftstellerisch betätigte. — Schumanns Kritik der Franzschen Lieder erschien in der Zeitschrift vom 31. Juli. (Ges. Schr., 4. Aufl. 1891, II S. 447.) Sie lautet:

Über die Lieder von R. Franz ließe sich viel sagen; sie sind keine vereinzelte Erscheinung und stehen im innigen Zusammenhange mit der ganzen Entwickelung unserer Kunst in den letzten zehn Jahren. Man weiß, daß in den Jahren 1830 bis 34 sich eine Reaction gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Loewe u. a. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Claviermusik zeigte. Von der Claviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluß machte sich in ihnen bemerklich, der Beethovens und Bachs. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethovenscher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Bachschen Geistes sich kund gab. Die Entwickelung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule: Rückert und Eichendorff, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine componiert. So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik wiederspiegelte.

Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieser edlen neuen Gattung an. Das in Bausch und Bogen fabricirende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demselben Behagen recitirt wie etwa ein Rückertsches, fängt an in seinem Werthe gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publikum den Fortschritt nicht gewahrt, den Besseren ist er längst klar geworden. Und in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben so nebenher lief, den ganzen harmonischen Ausbau dort mit den schlotternden Begleitungsformeln, wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, so kann nur Bornirtheit das Gegentheil sehen. Mit dem Vorigen ist schon das Charakteristische der Lieder von R. Franz ausgesprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-träumerische gelingt ihm am besten; doch finden wir auch Reizend-naives, so gleich das erste Lied[1]), dann das „Tanzlied im Mai", und muthigere Aufwallungen wie in einigen Burnsschen Texten. Eine Reihe der verschiedensten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermüthiges möchte sich überall mit einstehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen; allein lassen sie sich am besten singen und dann etwa zur Abendstunde. Einzelnes beleidigt mein Ohr, so die Anfänge des siebenten[2]) und zwölften[3]) Liedes, das öfters wiederkommende e im letzten; eines, das siebente,

[1]) „Einen schlimmen Weg ging gestern ich."
[2]) „Die Nacht war kaum verblühet."
[3]) „In meinem Garten die Nelken."

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wünschte ich ganz aus der Sammlung entfernt, es scheint mir in Melodie und Harmonie zu gesucht. Was außerdem übrig bleibt, ist interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön. Dem Tieckschen Schlummerliede wünscht' ich einen musikalisch-reicheren Schluß; doch bleibt es auch ohnedies eines der glücklichsten. Wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig; innige Musikmenschen werden sie schon herausfinden.

Die Lieder unterscheiden sich denn hinreichend von anderen. Wer aber so begonnen, darf sich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn stellt. Erfolge in kleinen Genres führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier. Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme. Unsere Theilnahme folgt ihm gewiß überall.

Bald nach dem Erscheinen dieser Kritik war Franz wieder bei Schumann. Eine (verspätete) Eintragung in Schumanns Tagebuch vom 23. November 1843 sagt darüber: „Besuch v. Anacker . . . Franz von Halle . . . ein bedeutender Charakter." Bei diesem Besuche sprach Franz auch von zwei neuen Liederheften, die er Whistling (am 17. Juli) angeboten hatte. Sie sollten zu gleicher Zeit und mit Widmungen an Schumann und Mendelssohn erscheinen. Da Whistling aber den Verlag ablehnte, so empfahl Schumann sie Breitkopf & Härtel. In einem im Korrespondenzbuch angemerkten, aber verloren gegangenen Briefe vom 7. September meldete er Franz die Annahme der Manuskripte, indem er gleichzeitig auf den versprochenen Aufsatz über Bach zurückkam. Es ist aber kein Bach-Artikel aus Franz' Feder eingegangen, weder der schon fertige, noch der später begonnene. Die Ende Dezember fertig gedruckten, Schumann gewidmeten „Schilflieder" op. 2 übersandte Franz mit folgendem Begleitbriefe:

Halle, den 1. Jan. 1844

Geehrter Herr Doctor!

Ich habe soeben die Schilflieder erhalten und beeile mich, Ihnen dieselben zu überschicken. Nehmen Sie die Kinder meiner Muse freundlich an, und lassen Sie mir das Bewußtsein, mit dieser Gabe einen kleinen Beweis meiner unbegrenzten Verehrung und Liebe gegeben zu haben. Hätte ich Ihnen doch Besseres bieten können, das Schönste wäre mir, Ihnen geweiht, gering erschienen.

Doch wozu die Redensarten: Sie kennen meine Gesinnung, und ich weiß ebenfalls, wie Sie mir traulich zulächelnd die Hand reichen. —

Sie müssen einen fatalen Druckfehler tilgen; im letzten Liede steht anfangs der 2ten Zeile die Harmonie g f h; das f muß in g verwandelt werden, denn der Septimenaccord macht einen etwas beklemmenden Effect. —

Mein Wunsch für's Neujahr: „eine neue Peri!"

In freundschaftlicher Hochachtung

Ihr

R. Franz

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zur Erklärung des Neujahrswunsches sei bemerkt, daß die ersten Aufführungen der „Peri“ am 4. und 11. Dezember 1843 in Leipzig stattgefunden hatten, und daß Franz von dem poesieverklärten Werke ganz begeistert war. — Bald nach der Übersendung der „Schilflieder“ war Franz abermals bei Schumann, der Ende Januar 1844 seine russische Reise antrat.

Einige Wochen nachher erschien Franz' drittes Werk: Sechs Lieder, Mendelssohn gewidmet. „Ich möchte Mendelssohn [der Härtels das Heft zum Verlage empfohlen hatte] gern etwas recht Gutes von außen und innen geben“, hatte Franz dem Verleger vorher geschrieben. Der Sendung an Mendelssohn legte er auch die „Schilflieder“ bei, worauf ihm folgende Antwort einging:

Hochgeehrter Herr!

Sie haben mir durch Ihre zwiefache Sendung eine sehr große Freude gemacht, aber am meisten in jeder Beziehung durch die Gesänge, auf die Sie meinen Namen so freundlich waren zu setzen. Wenn mir auch die Schumannschen[1]) sehr gefallen haben, so sind mir diese letzten Gesänge doch bei weitem die liebsten und gehören sogar nach meinem Gefühle größtentheils zum besten was ich von Ihnen kenne. Und daß dies für mich was sagen will, wissen Sie wohl! Das erste[2]) und zweite[3]) (vor allem die erste Seite dieses 2ten, u. wieder vor allem der Anfang) dann das dritte[4]) und fünfte[5]) sind meine Lieblinge, obwohl ich sie alle lieb habe. Mögen Sie sehr, sehr viele Werke, ebenso schön gefühlt, ebenso fein ausgeführt, ebenso eigenthümlich und so reich an Wohlklang diesem folgen lassen; Sie werden allen wahren Kunstfreunden den größten Genuß bereiten, der „Markt“ wird sich von denen endlich auch ins Schlepptau nehmen lassen müssen, wie er das schon so oft, eigentlich immer gethan hat und thun wird. Keiner von allen wird aber über dies Werk, wie über jedes Ihrer künftigen mehr Freude haben und Ihnen dankbarer dafür sein als Ihr hochachtungsvoll

ergebener

Felix Mendelssohn Bartholdy

Berlin d. 10ten März 1844

Um dieselbe Zeit wurde Franz auch von anderer Seite eine Anerkennung zuteil, die ihn freudig überraschte. Er berichtete Whistling am 14. März, daß Liszt sich sehr für seine bei ihm erschienenen Lieder interessiere; „er hat mich nach Dessau kommen lassen und sich gegen mich weitläufig ausgesprochen.“

Schumann wurde nach seiner Rückkehr aus Rußland von Franz eingeladen, einer Aufführung des „Judas Maccabäus“ in Halle beizuwohnen:

---

[1]) D. h. die Schumann gewidmeten.
[2]) „Läuten kaum die Maienglocken“.
[3]) „Grün ist das Eiland, weiß der Strand“.
[4]) „Frühling und Liebe“.
[5]) „Der Sommer ist schön“.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sehr geehrter Herr Doctor!

Ich komme mit einer wunderlichen Bitte! Wie Sie wissen, beabsichtige ich den Judas Maccabäus aufzuführen. Was die Chöre anbetrifft, so lassen die, zumal die energisch gehaltenen, kaum etwas zu wünschen übrig. Die Solis sind auch so ziemlich gut vertreten. Wolff aus Halberstadt, der einen sehr weichen, schönen Tenor hat, (wie Sie sich vielleicht aus einem Gespräch entsinnen, das ich in Betreff der Peri mit Ihnen hatte) wird den Judas singen, Frl. Sachse hat die Sopranpartie übernommen, den Baß singt Dr. Schneider, den Sie schon auf der Fahrt nach Giebichenstein hörten. — Wenn ich nun auch nicht behaupten will und kann, daß alles dies Ihren, auch noch so billigen Anforderungen genügen wird, so ist es vielleicht für Sie doch interessant, ein schönes Werk, mit Lust und Liebe gesungen, zu hören. Wie wäre es, wenn Sie mit Ihrer Frau Gemahlin dazu herüberkämen?

Ich brauche Ihnen garnicht zu sagen, daß wir Sie alle auf den Händen tragen würden. Ihre Gegenwart allein würde genügen, meinem Unternehmen den schönsten Lohn zu geben. Ich bin wohl unverschämt mit meinen Wünschen!

Es sollte mir sehr wehe thun, wenn Sie meinten, mein Anliegen ginge aus Eitelkeit und Selbstgenügsamkeit hervor, aber ich weiß ja, daß Sie mich schwerlich dafür ansehn, etwas Ihnen gegenüber überhaupt gelten und sein zu wollen. Ich habe Ihnen mein Auftreten in der Welt allein zu danken, und dies wird mir ewig vorschweben, wie Sie so freundlich und uneigennützig fremde Existenzen heben und fördern. — Wenn Ihnen mein Vorschlag conveniren sollte, wenn Sie im Stande wären, freundlich auf meine Bestrebungen einzugehn, so würde dies mir, nach meinem Dafürhalten, eine Summe sein, die ich an Sie abtrage, denn es gäbe ja den sicheren Beweis, wie Sie mit dem, was Sie zum größten Theil selbst erzogen haben, zufrieden sind. Die Aufführung wird im Laufe der nächsten Woche, etwa am 16. oder 17ten stattfinden. Ich erwarte tagtäglich die Erlaubniß, die Kirche benutzen zu dürfen. Sobald ich die habe, aber auch nicht eher, läßt sich der Tag setzen. Wollen Sie mir nur in zwei Worten anzeigen, was Sie von meinem Vorschlage halten, so würde ich Ihnen sehr verbunden sein. Treue Wünsche und dankbare Herzen würden Ihnen sicherlich entgegenschlagen.

Ihr

10. Juli, 1844 R. Franz

[Undatiert. Poststempel: 10. Juli 1844]

Lieber Freund,

Wie gerne ich kommen möchte, wissen Sie; es hält mich aber vielerlei zurück. Haben Sie Dank, daß Sie an mich gedacht.

Nach dem Judas Maccabaeus kömmt ein Quartett — nicht wahr? Ich halte nichts von Ihnen, wenn nicht eines bis Michaelis fertig ist. Dann bringen Sie es gleich mit dem Operntext — bitte, erinnern Sie Hrn. O[sterwald] an mich. Ein paar Skizzen hätte ich gern schon vor Michaelis.

Mit herzlichem Gruß

Ihr

Sch.

Schumann hat Franz wiederholt ermuntert, Streichquartette zu schreiben, daher die scherzhafte Drohung, wenn nicht bis Michaelis ein Quartett fertig sei. — Osterwald hat keinen Operntext für Schumann geschrieben.

Schluß folgt

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

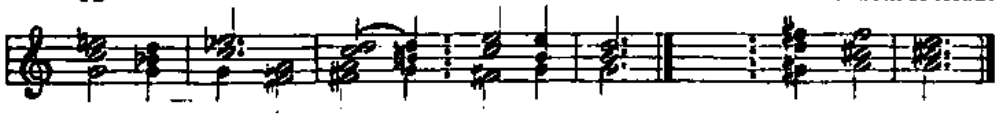
EINE FRAGE AN DAS GEHÖR

von Robert Mayrhofer-Brixen

Zu meinem in Heft 23 des 7. Jahrganges veröffentlichten Artikel gebe ich heute eine Variante durch Anfügung einer Harmonie, die in einem Fall absichtlich unrichtig beigestellt wurde, ohne Erwähnung: wo das geschah. Dadurch bleiben alle fünf Fragen offen, werden aber amüsanter, indem sie bloß zu beantworten sind mit Ia: ja oder nein; Ib: ja — nein; II: . . . . usw. (auf Karte wieder an den Verfasser erbeten). — Die Frage lautet demnach: Ist die angeschlossene Harmonie die für weittonales Empfinden am meisten schlußwirkend befriedigende? (oder ist sie das nicht?). Es sei erinnert, daß es sich nicht um eine bloß effektvolle Weiterführung, auch nicht bloß um tonliche Fortführung (Auflösung) der nahe vorangegangenen Klangpartie handelt, — sondern darum: ob durch den hinzugefügten Auslaut die weittonale Grundlage verwirklicht wird, bei unverwischter Nachwirkung sämtlicher Harmonieen, die in je einem Sätzchen zusammentreten. Daher sollen die voranstehenden Harmonieen wiederholt zu Gehör gebracht werden, und zwar vereinzelt in abgeänderter Folge, auch hinter dem nun angefügten Akkord. (II, III, IV sind kaschierte Stellen aus Meisterwerken, in denen aber, wie schon erwähnt, der weittonale Grundklang von dem Komponisten unterlassen wird.)

Die bisher eingegangenen Antworten sind fast durchwegs Treffer; ganz mißraten niemals; bei III, was am schwierigsten scheint, nähern sich die Angaben zumeist nur bis zu einer Harmonie der „zweiten" Dominante des weittonalen Fundamentes. — Es ist unbedingt notwendig, daß ein weiteres Beispiel nicht eher dem Gehör vorgeführt wird, als bis die Eindrücke eines anderen vollständig entschwunden und verwischt sind, da sie sonst unwillkürlich am Klangwert eines anderen Sätzchens mitwirken. Es sind aber fünf selbständige Fragen gegeben.

Ia



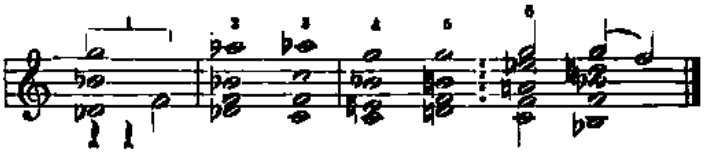
Ib Dasselbe mit dem Auslaut

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Bei strenger Beibehaltung des gegebenen Klangmateriales kann man aber beliebig melodisieren und rhythmisieren; z. B. das III:





Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BÜCHER

41. Alfr. Chr. Kalischer: Beethovens Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. V. Band. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Im Schlußbande der Gesamtausgabe von Beethovens Briefen ziehen die letzten vier Lebensjahre des Meisters in scharf umrissenen Einzelbildern an uns vorüber. Die glorreiche Akademie, in der zum ersten Male die neunte Symphonie und Teile der Missa solemnis erklangen, steht am Anfang dieser Bilder: Beethoven auf dem Gipfel seiner künstlerischen Erfolge. Den edlen Dulder in der Todesnot zeigen die letzten Szenen. Und zwischen beiden — so kurz die Spanne Zeit ist — eine Welt des Schaffens und Sorgens. Je kürzer die ihm noch auf Erden bemessene Frist wurde, um so enger fühlte sich Beethoven mit dem Leben verwachsen; hoffte er doch an seinem abgöttisch geliebten Neffen Karl, der nun zum Jüngling herangewachsen war, noch seine Freude zu erleben. Und diese Hoffnung konnten selbst die ärgsten Enttäuschungen, die ihm Karl bereitete, nicht ersticken. Das beweisen die zahlreichen Briefe des gütigen, milden, ideal denkenden Oheims an den leichtsinnigen Neffen. Diese Briefe an Karl gehören zu den rührendsten Äußerungen des Menschen Beethoven. Nächst ihnen gewähren die an den genialen Freund Karl Holz und den getreuen Amanuensis Anton Schindler den besten Einblick in Leben und Verkehr des alternden Tondichters. Häusliche Nöte wiegen in diesen Briefen vor, aber der geistreiche, derbe Humor Beethovens vergoldet diese Alltäglichkeiten. Denn sein Humor blieb ihm treu, bis Beethoven auf sein letztes Krankenlager sank, wie ihn auch die Lust zum Schaffen und Pläneschmieden bis in seine letzten Tage hinein nicht verließ. Daß er bis kurz vor seinem Tode an eine Genesung glaubte, macht die Lektüre der Briefe aus den letzten Monaten seines Lebens erträglich, so dumpf auch die Krankenzimmerluft aus ihnen hervorweht. Qualvoll bleibt es immerhin, Beethoven in den Briefen allmählich hinsterben zu sehen. Viele dieser letzten Schreiben sind seinen Freunden in die Feder diktiert und geben seine derbe Sprache gemildert wieder; der Charakterkopf Beethovens ist kaum mehr in ihnen zu erkennen. Seltener und kürzer werden die eigenhändigen Zettel an die Vertrauten, — und als endlich Beethoven, der uns nach und nach als Briefschreiber so lieb geworden ist, wie er uns von jeher als Künstler war, für immer verstummt, da stehen wir erschüttert und legen trauernd das Buch aus der Hand. — Wie in allen früheren Bänden, so bietet auch in diesem letzten der Herausgeber verschiedene bisher ungedruckte Schreiben. Ein Glanzstück darunter ist der Brief an den Fürsten N. Boris von Galitzin (No. 1094). Der Name dieses russischen Aristokraten ist durch seine Verbindung mit Beethovens letzten Quartetten unsterblich geworden. Schmeichelhafte Briefe des Fürsten an den Meister waren wohl bisher bekannt, aber nicht eine Rückäußerung Beethovens an Galitzin war in die Öffentlichkeit gedrungen. Deshalb hat der von Kalischer mitgeteilte Brief seine besondere Bedeutung. Er bekundet, wie hoch Beethoven die Freundschaft des Fürsten schätzte. Es liegt ihm daran, „die trüben Wolken", die sich dem Anschein nach bei dem Fürsten gegen den Tondichter bilden wollten, zu zerteilen. „Glauben Sie mir," fügt er ein, „daß mir das Höchste ist, daß meine Kunst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei den edelsten und gebildetsten Menschen Eingang findet." Anlaß zu Beethovens Schreiben hatte eine Anfrage des Fürsten über eine zweifelhafte Stelle in einem Werke Beethovens gegeben. Der Tondichter erteilt genaue Auskunft, ohne jedoch den Namen des betreffenden Werkes zu nennen. Allein er führt ein Notenbeispiel an, aus dem sich ermitteln läßt, um welche Komposition es sich handelt. Meine Durchsicht der in Betracht kommenden Werke ergab, daß das Motiv im Es-dur Quartett (op. 127), also dem ersten der dem Fürsten Galitzin gewidmeten Quartette, vorkommt. Im Andante con moto des zweiten Satzes, Takt 11, spielt es die Bratsche. Daraus ergibt sich nun folgende Erklärung der Briefstelle: Beethoven hatte das 1824 komponierte Es-dur Quartett, das erst 1826 im Druck erschien, bald nach der Vollendung dem fürstlichen Besteller in Abschrift übersendet. Beim Durchspielen im Hause des Fürsten hörte man, daß an der genannten Stelle etwas nicht stimmte. Ein gewisser Zenner, ein tüchtiger Musiker, der von Beethoven an den Fürsten empfohlen worden war, und der in dem Quartett mitwirkte, erkannte, daß hier ein Schreibfehler des Kopisten vorliegen müsse, und ersetzte das zweifelhafte c durch ein des. Der Fürst fragte darauf bei Beethoven an, ob Zenners Änderung das Richtige treffe, und erhielt von diesem im Sommer 1825 den von einer eingehenden theoretischen Begründung begleiteten Bescheid: „Zenner a parfaitement raison." — Wie bei dem Briefe an Galitzin, so ist auch bei vielen anderen Nummern des Bandes der vom Herausgeber beigefügte Kommentar sehr umfangreich ausgefallen. Mit ausgedehnter Sachkenntnis und bewundernswertem Fleiße hat Kalischer durch Stellen aus den Konversationsheften Beethovens, durch Briefe an ihn und durch Belegstellen aus der zeitgenössischen Literatur den Inhalt der Briefe bis in die kleinsten Details hinein erläutert. — Wir stehen am Ende der Musterung von Beethovens Briefen, die uns manchen Blick in des Meisters Herz, Heim und Umgebung eröffneten und manche tiefgedachte Belehrung über seine Kunst und die Kunst im allgemeinen spendeten. An solch ein goldenes Wort, das Beethoven im Jahre 1812 in einem Briefe an eine junge Klavierspielerin niederschrieb (II, 295), sei zum Schlusse erinnert, an ein Wort, das wahrlich der Beherzigung wert ist: „Übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit." Dr. Hans Volkmann

42. **Karl Grunsky**: Musikästhetik. Verlag: G. J. Göschen (Sammlung Göschen), Leipzig.

Der Verfasser dieses ebenso liebenswürdigen wie ernst zu nehmenden Werkchens versteht es — nicht zum erstenmal! — mit wenigen Worten viel zu sagen und in der schlichtesten Weise Begeisterung für seinen schönen Gegenstand zu erregen: Eigenschaften, die nicht gar zu vielen Schriftstellern — namentlich auf dem so heiklen Gebiet der Musikwissenschaft — zu eigen sind. Schon die Wahl des Mottos zeigt auch diesmal, daß Grunsky kein einseitiger Musikant ist, sondern ein fein und tief gebildeter Kenner unserer Kunst- und Literaturgeschichte im allgemeinen, der — ganz im Sinne Lessings — der Musik den ihr gebührenden Platz zwischen ihren Schwesterkünsten und ihre Stellung in der Gesamtkunst anzuweisen bestrebt ist. Seinem Büchlein hat er einen Ausspruch Herders — eines der größten Universalkunstkenner aller Zeiten, in dessen Bahnen zu wandeln für jeden Kunstschriftsteller eine Ehre ist — vorausgeschickt; einen Ausspruch, der in die Worte ausklingt: „Das Ohr ist der Seele am nächsten". Nicht besser als mit diesen klassischen Worten kann ich den Standpunkt des Verfassers kennzeichnen. Die Beziehungen zwischen dem Gehörsinn und dem, was die Menschen „Seele" nennen, sind ihm der Ausgangspunkt für all seine Untersuchungen und Darlegungen. Die Kapitel über die „melodische Erfindung" oder über „melodische Gestaltung", sowie jene über Harmonie, Rhythmus und Formen sind zumindest ebenso interessant wie gedanken-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

reich zu nennen. Im neunten Abschnitt, der die „Mittel der Ausführung“ behandelt, zeigt der Verfasser insbesondere in den Ausführungen über die Verwendung des Orchesters und die Bearbeitung älterer Werke in modernem Stil, ferner in dem Kapitel über die Programmusik so viel feines Gefühl und so viel ideale Kunstbegeisterung, daß das, was er sagt, in jedem künstlerisch fühlungsfähigen Herzen Widerhall, hervorrufen muß. Dr. Egon v. Komorzynski

43. **Georg Göhler**: Über musikalische Kultur. Ein Vortrag, gehalten im Arbeiterdiskussionsklub zu Karlsruhe. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

In den „Mitteilungen“ des Verlages Breitkopf & Härtel wird dieses Heftchen mit besonderem Wohlgefallen als reformatorisch angehauchte Streitschrift über das Musikleben der Gegenwart hervorgehoben. „Die Broschüre wird voraussichtlich lebhafte Debatten in den Kreisen der deutschen Musiker, Musikfreunde und Journalisten hervorrufen.“ Ich teile diese Meinung nicht — wenigstens scheint mir der rein sachliche Gehalt der Göhlerschen Schrift weder neuartig noch weittragend genug, um bedeutende Erörterungen heraufzubeschwören. Göhler beleuchtet die Art der Musikpflege in Schule und Haus, unser öffentliches Konzertwesen, die unkünstlerische Vereinsmeierei in den Dilettantenchören, die Arbeitsmethoden der Konservatorien usw. in gelegentlich etwas einseitig übertreibender, im allgemeinen jedoch klarer und verständiger Darstellung. Was Göhler bei Besprechung dieser Fragen zu tadeln findet, was er zur Verbesserung und Änderung der bestehenden Verhältnisse vorbringt, ist meist sehr gut und richtig und mag für den Karlsruher Arbeiterklub wohl den Reiz der Neuheit besessen haben. Weniger für die größere Öffentlichkeit, der die gerügten Mißstände längst bekannt sind. Erscheint Göhlers erneuter Hinweis auf manche Schäden wohl verdienstlich — steter Tropfen höhlt den Stein —, so wirkt die ihm angedichtete Reformatorenglorie etwas deplaziert. Das eigentlich Sensationell-sein-sollende bringt erst der letzte Abschnitt des Vortrages: einen ebenso gehässigen wie unzureichend begründeten Angriff Göhlers auf die musikalische Tagespresse. Hätte Göhler, statt sich in allgemeinen banalen Phrasen zu ergehen, hier bestimmte Übelstände aufgedeckt und beleuchtet (wie es z. B. Arthur Seidl bereits vor Jahren getan hat), so wäre er des Dankes jedes ernsthaften deutschen Musikkritikers — es gibt, trotz Göhler, doch wohl noch einige dieser Art — sicher gewesen. Göhler zieht es vor, unbestimmte Redensarten an Stelle von Tatsachen zu geben, höchstens ein paar auf lokale und persönliche Verhältnisse gemünzte Angriffe zu publizieren, bei denen er in der dankbaren Rolle des Märtyrers erscheint. Die Broschüre erhält dadurch den Charakter einer auf Sensationseffekte berechneten Streitschrift und schließt infolgedessen eine sachliche Diskussion von vornherein aus. Paul Bekker

MUSIKALIEN

44. **Denkmäler Deutscher Tonkunst.** Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 5. Jahrgang. 2. Lieferung. Werke Hans Leo Haßlers. II. Teil. (Notenteil und Einleitung von Rudolf Schwartz.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Dr. Schwartz' ausgezeichnete Einführung in den weltliche Chorgesänge Haßlers auf italienische und deutsche Texte enthaltenden Band legt zunächst das Verhältnis Haßlers zum italienischen Madrigale dar. Er knüpft dabei an seine bekannte Abhandlung in der Vierteljahrsschrift (II) an, betont den Gegensatz zwischen dem Bau des auf die Frottola zurückgehenden Madrigals und dem des älteren deutschen Chorliedes und schildert den Ausgleich des Gegensatzes, der sich vollzog, nachdem die deutsche Kunst lebendige

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fühlung mit der italienischen genommen. Die Polyphonie des Chorsatzes begann zu schwinden, der Sopran ward Träger der Melodie. An die Ausführung stellten derlei Lieder, wie sie Haßler vorfand, keine hohen Ansprüche. Haßler, der um 1584 bei Andrea Gabrieli gewesen war, griff nun italienische Formen auf, um durch sie das deutsche Lied zu heben. Nicht allein, aber als maßgebende Persönlichkeit unter den Tonsetzern. Weitere Ausführungen von Schwartz gelten dem Durchbruche des Gefühles für die moderne Tonalität. Im Zusammenhange damit steht die bei den Italienern teilweise bereits erreichte Art, durch Stücke des Quintenzirkels zu modulieren. Die Modulation erscheint fast regelmäßig im Gefolge der Sequenz; vielleicht steht mit ihr der Beginn des Bassus generalis in Verbindung. Die Form blieb von den Fortschritten der Kunst auf harmonischem Gebiete nicht unberührt. Wenn nun auch die technische Seite der Madrigalkomposition auf Haßlers Musik bedeutungsvoll eingewirkt hat, so ist doch deren Ausdrucksart und Empfindungsgehalt im wesentlichen deutsch geblieben: sie zeigt nichts reflektiertes, sentimentalisches, sie ist naiv und unmittelbar empfunden, der schlichte Ausdruck eines reinen Gemütes. Eine Mahnung, die Schwartz in der Einleitung ausspricht, die deutschen Gesangvereine möchten sich insbesondere die deutschen Chorlieder Haßlers nicht entgehen lassen, von denen ja Einzelnes sich schon wieder Bürgerrecht erworben hat, während Anderes überhaupt nie untergegangen war, verhallt hoffentlich nicht ungehört. Was wird den Leitern von Chorvereinen nicht heute alles an zeitgenössischen „Werken" angeboten! Die Durchschnitts-Männerchorliteratur ist, wie mir Dutzende von Zusendungen der letzten Zeit abermals bewiesen haben, genau so seicht und kunstlos-armselig und albern wie vor 10 und 20 Jahren, und die Literatur für gemischte Chöre folgt oft genug ihren Spuren. Sogenannte Originalarbeiten und die „Bearbeitungen" sind oft gleich jämmerlich. Und was das schlimmste ist: jeder beliebige Winkeldirigent darf jeden beliebigen deutschen Dichter ungestraft verballhornen! Grabbe sprach einmal in ähnlicher Beziehung von notzüchtigen. Es ist in der Tat nicht anders. Da bleibt nichts übrig, als immer und immer wieder Front machen, dem Schund den Krieg erklären und Gutes an seine Stelle setzen. Die Bestrebungen, die der deutschen Literatur durch die Gesellschaften für ästhetische Kultur u. a. zugute kommen, sollten der Musik nicht nur nicht fehlen, sondern sich auf sie, die in erster Reihe Gefühlssache ist, war und bleiben wird, ganz besonders erstrecken. Jeder Dorfpfarrer, jeder Schulmeister kann da vortrefflich für wahre Kultur arbeiten — er muß nur nicht selber den Ehrgeiz haben, als Komponist Eindruck zu machen, wenn er nichts zu sagen hat. Und gerade Haßlers Werke werden nicht nur gefallen, sie werden den Sinn für wahre Kunst wecken und stählen; sie brauchen nur zu erklingen, um zu wirken. Der Sänger von „O Haupt voll Blut und Wunden" hat vieles geschrieben, was die selbe Tiefe und Wahrheit der Empfindung, die selbe Schönheit der Melodie zeigt. Seine Kunst, einem reinen, keuschen Sinne entströmt, sollte Sache des Volkes werden. Aufgabe der Chorvereine bleibt es, den Schatz, der ihnen hier in reichem Maße geboten wird, in klingendes Gold zu wandeln.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

45. **Fritz Kauffmann**: Lieder und Gesänge. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Von dem fleißigen Tonsetzer, der auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik eine staunenswerte Fruchtbarkeit entwickelt, liegen neun neue Lieder (op. 38, 39, 41 und 42) zur Besprechung vor. „Schuld" stellt sich in Anlage und Ausführung als eine Rezitation mit musikalischem Untergrund dar, ich möchte fast sagen als ein Melodram, bei dem die Dichtung musikalisch deklamiert wird, denn von einer melodischen Linie ist hier nichts zu finden. „Der Wanderer und das Blumenmädchen" ist eine kleine dramatische Szene von eindringlicher Wirkung. Bemüht sich Kaufmann also, die Grenzen der Liedform in dieser Weise zu erweitern, so kehrt er doch andrerseits gern zu der Form des

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

alten Strophenliedes insofern zurück, als er in der Gesangsstimme eine Melodie strophenweise wiederholt und nur die Begleitung dem Text entsprechend anders schattiert. („Im Hafen", „Der Vagabund", „Im Feld ein Mädchen singt" u. a.). Auch zeigt der Komponist manchmal eine ausgesprochene Vorliebe für „Blum' und Koloratur", z. B. in dem kapriziös-prickelnden Liede „Gigerlette", wo auf das Textwort „Amor" eine mehr als zwei Takte lange Legatofigur zu singen ist, oder in „Zwischen Tag und Abend" auf dem Textwort „Abend". Am eindringlichsten in seiner Einfachheit und dem tiefen Atem seiner Melodik ist wohl „An die Nacht", ein feierliches, hymnenartiges Gebet von großer Schönheit. Wenn man die so verschiedenartigen Schöpfungen Kaufmanns zusammenfassend betrachtet, so ergibt sich, daß der Komponist offenbar absichtlich jede Stileigentümlichkeit vermeidet, vielmehr jedem Texte nach anderer Art gerecht zu werden sucht. Er kann ebenso modern wie altmodisch schreiben; da er immer etwas zu sagen hat, wird man ihm auch stets mit Teilnahme lauschen. F. A. Geißler

46. **Raymond Moulaert**: Sonate pour Orgue. d-moll. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Diese von der Académie royale de Belgique preisgekrönte Sonate ist sauber und flüssig geschrieben, ohne wesentlich Neues oder technische Probleme zu bringen. In ihrer Fassung folgt sie, wie naheliegend, der Schule von César Franck und Boëllmann. Die Fuge zeichnet sich aus durch einen gewandten Kontrapunkt und guten Aufbau.

47. **F. W. Holloway**: Introduction and Allegro. op. 36. — Sonata in G-minor. op. 37. Verlag: The Vincent Music Co. Ltd, London.

Diesen beiden Werken vermögen wir leider nicht das mindeste Interesse abzugewinnen. Das hohle Pathos und die ganze Schreibweise entsprechen nicht im entferntesten unserer Vorstellung von Orgelstil.

48. **L. Bonvin**: Kompositionen für Orgel. op. 8, op. 12b No. 1, op. 77a. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese Stücke erscheinen einer Besprechung kaum wert. Sie bewegen sich auf vielbegangenen Bahnen und vermögen einer strengeren Kritik nicht standzuhalten.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

49. **Walter Niemann**: „Pastellbilder". Vier kleine Charakterstücke für Klavier. op. 5. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Der Titel ist glücklich gewählt. Klarer Ausdruck der Gedanken, abgerundete Formen nehmen im voraus für diese Stücke ein. Dabei äußert sich Niemanns Muse etwas reflektierend: ein kühles kritisches Erwägen hält die lebhafte, musikalische Erfindung in Schach. Die Verwendung von Sequenzfortschreitungen zum Aufbau der Perioden gewährleistet eine wohltuende Stätigkeit im Rhythmus, die die Wirksamkeit der reichen Modulation, der harmonischen Mannigfaltigkeit erhöht. So erscheinen die Pastellbilder als organisch festgefügte Charakterstücke, die den Stimmungsgehalt in dem gegebenen, begrenzten Rahmen erschöpfend darstellen. Am poesievollsten gibt sich das Nocturno (No. 3) mit seiner synkopierenden Baßführung. Viel Stimmung birgt auch die Elegie (No. 1). No. 4 „Vor der Waldschmiede" eröffnet und beschließt ein mysteriös gefärbtes poco Andante von vortrefflicher Erfindung, während der Hauptsatz (3/4 Allegro commodo) betretenere Pfade wandelt. Der Etüde nähert sich No. 2 „An der Quelle", ein formell abgerundetes, inhaltlich weniger fesselndes, aber, wie die anderen, durch klangsatten Klaviersatz auffallendes Stück. Artur Eccarius-Sieber

50. **Walter Niemann**: „Meißner Porzellan". Kleine Suite im alten Stil. op. 6. Verlag: Schmidt, Boston, Leipzig und New York.

Fünf anspruchslose, melodische Stücke, die deutlich das große Vorbild der Holberg-Suite von Grieg erkennen lassen, nirgends bedeutend, aber durchweg anmutig und

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reizvoll. Am besten gelungen in Erfindung und Durchführung ist der Rigaudon (No. 5), am wenigsten die Air (Nr. 4).

51. **Knud Harder:** Zwei Klavierstücke. op. 1. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Tempelhof-Berlin.

Schlimme Programmusik, deren Eindruck durch die beigegebenen Zeichnungen und Mottoverse, selbst wenn sie ganz vortrefflich wären, was sie nicht sind, nicht wettgemacht werden könnte. Es war uns nicht möglich, zu den beiden gequälten und erfindungsarmen Stücken ein inneres Verhältnis zu gewinnen.

Albert Leitzmann

52. **Joseph Wihtol:** Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 31. — Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 34. Verlag: P. Neldner, Riga.

Von den Jungrussen erwartet man im allgemeinen eine Kunst, die eine viel stärkere Dosis an Urwüchsigkeit in sich trägt, in der uns alles impulsiv und farbig, mit einem übermäßigen Aufgebot an Empfindung und Leidenschaft erscheint. Danach zu urteilen, könnte man die Nationalität Wihtol's beinahe anzweifeln oder würde sicherlich seine musikalische Sphäre um einige Längengrade nach Westen verlegen, verbürgten die russischen Dichternamen nicht seine Abkunft. Was Wihtol in seinen Gesängen bietet, soll gewiß keine Verleugnung seiner Muttersprache sein, — Tatsache aber ist, daß er sie nicht mit dem starken Akzent eines Tschaikowsky spricht. Vielleicht ist es gerade jene Zurückhaltung von allem Prätentiösen, jene Anmut seines Wesens, die uns seine musikalische Sprache verständlich und liebenswürdig erscheinen läßt. Da finden wir keine gesuchte Tiefgründigkeit, aber anderseits auch keine Banalitäten, — keine unnötigen Zumutungen an die menschliche Stimme oder an die Begleitung; und doch ist der Inhalt eines jeden Gedichtes mit geringen Mitteln in stimmungsvoller Weise vertont worden. Was wir vor uns haben, repräsentiert sich stets als echtes Lied, das gleichzeitig durch Einfachheit, Wohlklang und Charakteristik wirken will, — ein Lied, wie es uns ungefähr ein Peter Cornelius geschenkt hat. Diesen Eindruck gewinnt man am meisten bei „Harfenklänge", „Meine Laute" und „Im Sinn liegt mir die stille Nacht" aus op. 31, von denen wieder das erstgenannte durch seinen aparten Klangreiz ganz besonders poesievoll erscheint. Echt volkstümliches Gepräge tragen das lieblich-neckische „Hör', Blitzäugelein" und das sentimental-melodiöse „Lied Mirdzas". Aber auch für das schwermütige, elegische „Mein Grab" oder das eigenartige „Bacchanal" von Aspazijas findet der Komponist charakteristische Töne. Etwas merkwürdig berührt in diesem Lied allerdings die Reminiszenz an die Zauberschlafakkorde Brünnhildes bei den Worten „Am nächsten Tag schon alles in Asche zerfallen mag". Der letztgenannte Dichter scheint übrigens von Wihtol besonders bevorzugt zu werden, denn auch op. 34 enthält zwei Lieder nach Worten Aspazijas': „Wie ein nächt'ger Traum" und „So lang ist's her." Geradezu matt wirkt das zweite gegen das erste, das sich aus rein lyrischer Stimmung zu großer dramatischer Steigerung erhebt, um allmählich wieder zum elegischen Grundton zurückzukehren und in traumhaften Harmonieen auszuklingen. Etwas Weltfremdes tönt uns auch aus dem Lied „Der Becher auf der Toteninsel" entgegen, während „Es wird Nacht" und „An deinem hohen weißen Fenster" für die lyrische Begabung des Komponisten wieder ein sehr günstiges Prognostikon ausstellen. Jedenfalls lohnt es sich, mit den Vokalwerken Wihtol's näher bekannt zu werden.

Richard Kursch

53. **Elsa Gregory:** Fünf Gesänge nach Dichtungen von Alfred Mombert. Verlag: Fr. Harnisch & Co., Berlin.

Krasser Dilettantismus ohne jede Öffentlichkeitsberechtigung.

Adolf Göttmann

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus Kunst- und Literatur-Zeitschriften

NEUE REVUE (Berlin), 1908, No. 4—13, 18—22. — Unter dem Titel „Histörchen von Anton Dvořák“ (No. 4) erzählt Richard Batka Anekdoten, die „einen Einblick in ... das Milieu, worin er aufwuchs“, eröffnen. Am Anfang sagt Batka: „Von keinem namhaften Tondichter der neueren Zeit, Anton Bruckner ausgenommen, sind so viele drollige Geschichten und Anekdoten im Umlauf, wie von Anton Dvořák. ... Dvořák war ein Naturmensch von knorriger Eigenart und auch darin ein Seitenstück zu unserem Anton Bruckner. Er war der Typus eines tschechischen Bauern, wie Bruckner der Typus eines oberösterreichischen..... Mit einer genialen Erfindsamkeit begabt, entbehrten sie beide der bewußten Geistigkeit, der ästhetischen Einsicht, des künstlerisch-kritischen Urteils. Etwas Triebhaftes ist in ihrem Schaffen, das ihnen gerade in unseren Tagen der vorwiegend reflektierten Komposition einen besonderen Reiz verleiht und sie deutlich von den meisten Tondichtern ihrer Zeit unterscheidet.“ — Richard Batka spricht in dem Aufsatz „Eine Komposition Franz Grillparzers“ (No. 8) von Grillparzers musikalischen Studien und seinen Ansichten über die Musik. „Niemand hat sich gegen das Eindringen dichterischer Elemente in den Organismus der Musik heftiger gewehrt als Grillparzer, der Dichter. Niemand hat die Entwickelung der Musik zur Tondichtung, die in seiner Epoche erfolgte, schroffer verurteilt als er.“ Dann veröffentlicht Batka eine von Grillparzer komponierte Singweise zu Versen aus der Odyssee. Er nennt diese Komposition „sehr primitiv psalmodierend“ und „trocken rezitierend“ und meint, daß sie „gar nichts von dem Schwung der griechischen Verse wiedergebe.“ Nach dieser Komposition nimmt Batka an, daß Grillparzer „die Programmusik und den deklamatorischen Gesang bekämpft“ habe, „weil er aus eigener Erfahrung darin Krücken für den stockenden Gang einer echt musikalischen, aus dem Vollen quellenden Gestaltungskraft sah. Er argwöhnte in jedem Komponisten, der nach äußeren Anregungen schafft und Deklamationsgesang schreibt, einen Genossen seiner eigenen Unkraft, der aus der Not eine Tugend machen wolle“. — „Zwei Beethoven-Briefe“ aus der im April versteigerten Autographensammlung von Donebauer teilt Ernst Rychnovsky mit (No. 10). Der erste ist an den Advokaten Kanka gerichtet und betrifft Beethovens Prozeß gegen die Erben des Fürsten Kinsky. Der zweite besteht aus einigen unbedeutenden Zeilen an Beethovens Bruder Johann. — Unter der Überschrift „Richard Wagners Gespräche mit Wilhelm Tappert“ (No. 11) veröffentlicht Ernst Rychnovsky aus Tapperts Nachlaß „skizzenhafte Aufzeichnungen aus der Zeit der Vorbereitung des ‚Tristan‘ an der Berliner königlichen Oper im Frühjahr 1876“ und damit zusammenhängende „Gespräche ..., die Richard Wagner in seiner Wohnung im Tiergartenhotel mit seinem Anhänger und Vorkämpfer bei dessen wiederholten Besuchen geführt hat.“

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München), 1908, April-November. — In dem Aufsatz „Herzog Karl von Württemberg und die Musik“ (Mai-Heft) sagt Hermann Abert, daß der Herzog Karl Eugen „nicht ein bloßer Dilettant“

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewesen sei, „sondern ein Musiker, der zum mindesten die Technik der Tonkunst durchaus beherrschte“; auch „nicht bloß ein wüster Theaterdespot, sondern ein Mann von ganz hervorragendem künstlerischem Verständnis und ein tatkräftiger Freund und Förderer des musikalischen Fortschritts“. Schon durch seine Bemühungen, Johann Stamitz von Mannheim nach Stuttgart zu ziehen, habe der Herzog seinen „sicheren Blick für die treibenden Kräfte des zeitgenössischen Musiklebens“ gezeigt. Er sei weniger ein Freund der italienischen Solooper, als der französischen Oper, besonders der Werke Rameau's, gewesen. Ebenso wie Herzog Karl, werde auch sein Kapellmeister Jommelli in unserer Zeit meist falsch beurteilt. Winckelmanns, Schubarts, Heinses und Mozarts große Bewunderung vor diesem Meister erscheine nach einem gründlichen Studium seiner Partituren durchaus gerechtfertigt. „Der Unterschied zwischen Gluck und Jommelli ist nur der, daß Gluck das Übel an der Wurzel, d. h. an den Texten faßte und der gesammten italienischen Librettistik den Krieg erklärte, während Jommelli, dem gleich der Mehrzahl seiner Zeitgenossen die Dichtungen Metastasios als der unerreichte Höhepunkt musikalischer Dramatik erschienen, sich auf die Reform der musikalischen Seite beschränkte“. Schon vor seiner Bekanntschaft mit dem Herzog Karl habe Jommelli die „dramatische Sprachgewalt“ „in ganz überraschender Weise ausgenützt“. Abert untersucht dann Herzog Karls Einfluß auf Jommellis Schaffen, durch den er „tiefere Spuren in der Musikgeschichte hinterlassen, als man bisher auch nur geahnt“ habe, obwohl „von ihm und unter ihm auch im Stuttgarter Musikleben gesündigt worden“ sei. — Georg Richard Kruse teilt „Briefe von Albert Lortzing“ mit (Juni-Heft) und erläutert sie durch ausführliche biographische Mitteilungen. In dem ersten Brief, am 9. Februar 1835 an Anton Schindler, den Freund Beethovens, gerichtet, erzählt Lortzing hauptsächlich von musikalischen Ereignissen in Leipzig. Die nächsten fünf Briefe, aus den Jahren 1837 und 1841, sind an die Hoftheaterintendanz in Koburg gerichtet und betreffen ein Gastspiel Lortzings in Koburg und die dortige Aufführung seiner Opern „Die beiden Schützen“ und „Hans Sachs“. In einem kurzen Brief vom 23. Juni 1838 bittet Lortzing die Generalintendanz zu Berlin um Aufführung von „Czar und Zimmermann“. Vier Briefe an den Hoftheaterdirektor M. Greiner in Dessau aus den Jahren 1842—1844 enthalten u. a. Urteile über den Sänger Roland und dessen Frau. In zwei Briefen vom Jahre 1847 fordert Lortzing die Direktion des Hoftheaters in Oldenburg dringend auf, ihm entweder das Honorar für die Aufführung der Opern „Czar und Zimmermann“ und „Wildschütz“ zu zahlen oder die Partituren und die Textbücher zurückzusenden. Zwei Briefe an den Verleger A. Whistling in Leipzig, vom Jahre 1850, betreffen den Verlag von vier Liedern. — In Paul Buschings Aufsatz „Die soziale Bewegung der deutschen Orchestermusiker“ (Juni-Heft) wird die Entwicklung dieser Bewegung „vom Standpunkt des Sozialpolitikers aus“ eingehend untersucht. Nach Buschings Meinung wird der „sogenannte ‚künstlerische‘ Sondercharakter dieser Bewegung . . . nur von denjenigen scharf betont, welche sich um die ebenso ernste wie schwierige Sache mit Phrasen hinweghelfen wollen.“ Er berichtet über die bekannten Vorgänge im Kaimorchester, kritisiert die Schriften von Waltz und von Marsop und untersucht die Ursachen des „Herabsinkens des deutschen Orchestermusikers auf die Stufe des Proletariats.“ „Eine soziale Hebung des Orchestermusikerstandes“ erwartet Busching von der Gesetzgebung, die die „Misstände des Lehrlingswesens wie der Militärkonkurrenz“ bekämpfen müsse, vor allem aber von der gewerkschaftlichen Organisation der Musiker. Dem Musiker dürfe auch nicht „das Recht auf Anteil an den

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Segnungen der Arbeiterversicherung verkümmert" werden; auch müßten „Vertragsstreitigkeiten vor dem Gewerbegericht zur Entscheidung gebracht" werden können. Eingehend wendet der Verfasser sich gegen die Meinung, daß die gewerkschaftliche Organisation der Künstler unwürdig sei. Freilich sei es „ganz undenkbar, den Ersatz für ausscheidende Kräfte eines erstklassigen Orchesters etwa dem Arbeitsnachweis der Organisation und nicht dem leitenden Dirigenten zu überlassen." Durch ein solches Verkennen des tatsächlich bestehenden Unterschiedes zwischen gewerblicher und künstlerischer Arbeit würde ein Verband „den Mitgliedern unserer besten Orchester die Mitarbeit an der Organisation unmöglich machen." „Auffällig ist, daß unter den Dirigenten, die zugleich Komponisten sind, vielfach noch wenig Sympathie für die Organisation der Orchestermusiker vorhanden ist: auffällig, weil doch die Genossenschaft deutscher Tonsetzer in einigen Jahren energischer, durch allerlei Strafen und Boykotte verschärfter Wirksamkeit gezeigt hat, wie wohl den Komponisten die Organisation tut." Auch den Anschluß an die sozialdemokratische Partei hält Busching für unbedenklich; der Kontraktbruch und die unnötigen taktlosen Demonstrationen des Kaimorchesters seien aber noch gar nicht als „Umsturz" und Anwendung des „sozialdemokratischen Prinzips" zu verurteilen. Dieses Vorgehen sei „zum Teil ungeschickt und rechtlich ganz unzulässig" gewesen, „zum Teil aber durchaus begreiflich und zu rechtfertigen." Man solle „die fundamentalen Unterschiede zwischen gewerkschaftlicher Praxis und sozialdemokratischer Taktik" mehr beachten. „Eine junge, notwendige Bewegung: das ist die Organisation der deutschen Orchestermusiker. In dem Allgemeinen Deutschen Musikerverbande haben wir die zukünftige umfassende Organisation zu erblicken." Durch eine Übersicht über die bisherige Tätigkeit und die Ziele dieses Verbandes sucht Busching diese Worte zu begründen. Am Schluß fordert er auch von dem „musikkonsumierenden Publikum" eine Unterstützung der berechtigten Bestrebungen der Musiker. — Aus den Bänden V und VI des Briefwechsels Brahms', die die „Deutsche Brahms-Gesellschaft" in diesem Jahre herausgeben wird, werden mehrere „Briefe von Johannes Brahms und Joseph Joachim" veröffentlicht (Oktober-Heft).

WESTERMANNS MONATSHEFTE (Braunschweig), 1908, Oktober. — In dem mit den Bildnissen vieler Pariser Komponisten, Dirigenten und Sänger versehenen Aufsatz „Streifzüge durch das musikalische Paris" sagt Paul Bekker: „Nicht um sich zu erbauen, sich zu reinigen von Kleinigkeiten des Alltags, sich zu erheben über die Enge des Daseins, besucht der Pariser sein Theater, sondern um seine Fähigkeit für die Aufnahme sinnlicher Eindrücke zu erhöhen, um von der Bühne herab das Evangelium der Lebensfreude zu vernehmen und durch die Kunst zu einem gesteigerten und verfeinerten Lebensgenuß zu gelangen. Unterhaltung ist also der Endzweck aller französischen Bühnenkunst. . . . Oberflächenkunst . . . bleibt das Ganze stets, geistige Offenbarungen gilt es nie zu vermitteln. Unbestreitbar haben sich die Franzosen im Laufe einer vielhundertjährigen Entwicklung zu vollendeten Meistern in der Behandlung der Oberfläche ausgebildet. Eine Virtuosität ist ihnen eigen, vor der wir Deutsche mit unserm Innentrieb hilflos dastehen, und von der wir uns doch oft genug überrumpeln lassen. Daß dieses bewunderungswürdige Jonglieren der französischen Kunst meistens nur der Außenseite zugute kommt — zu dieser Erkenntnis ringen wir uns oft erst nach geraumer Zeit durch. Hector Berlioz, der einzige französische Komponist, welcher tiefer schürfende Werke zu schaffen vermochte, wurde in seinem Vaterlande ausgepfiffen und totgeschwiegen, während man ihn in Deutschland mit offenen Armen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

aufnahm. Heute noch hat der Berliozkult der Franzosen etwas künstlich Inszeniertes und beschränkt sich auf einige spärliche Werke, während Monumentalschöpfungen, wie seine beiden Trojanerdramen, es in Frankreich noch nicht zu einer einzigen Bühnenaufführung gebracht haben . . . Der Franzose liebt die Musik nicht ihrer übersinnlichen Wirkung wegen, sondern als effektvolle Sprachunterlage." Die Große Oper in Paris sei „zum Schatten ihrer ehemaligen Größe, zur historischen Sehenswürdigkeit für Fremde, zum Gegenstand des Spottes für wissende Einheimische herabgesunken." „Aus einer Stätte künstlerischer Genüsse" habe sie sich „in ein gesellschaftliches Vergnügungsetablissement verwandelt"; sie sei „nicht mehr und nicht weniger als der ideale Prunksalon der Weltstadt." Ebenso ungünstig urteilt Bekker über die Leitung der Opéra, das Repertoire und die Leistungen der Sänger, des Orchesters und des Ballets. Das Publikum „beobachtet und kritisiert mehr die Logenbesucher als die Darsteller . . . prüft Toiletten, tauscht während des Spieles Bemerkungen aus, begrüßt Bekannte und informiert sich über bemerkenswerte Gäste unter den Hörern. Selten nur wendet sich die allgemeine Aufmerksamkeit der Bühne zu — etwa wenn eine der beliebten Künstlerinnen ihre Hauptszene hat." „An die Spitze der berühmtesten Bühnen der Welt" stellt Bekker dagegen die Opéra Comique, wo „die anregende und liebenswürdige Muse des französischen Volkes ihr Heim aufgeschlagen" habe. Der Direktions-Tätigkeit Albert Carré's spendet er hohes Lob. Bruneau, Charpentier, Messager, Leroux, Debussy und Dukas hätten durch ihn „die Möglichkeit gefunden, ihre Reformideen zur Erörterung zu bringen." — Richard Wagners Werke gehörten jetzt „nahezu vollzählig" zum Repertoire der Opéra und würden „vom Publikum laut bewundert und von den Musikern studiert"; ein „wahrhaft innerliches Verhältnis zwischen der grande nation und dem Wagnertum" sei aber „weder jetzt vorhanden", noch könne es „je eintreten". „Der Wagnerkult der Franzosen ist teils Modesache, teils beruht er auf dem faszinierenden Nervenreiz der Wagnerschen Kunst, der Leuchtkraft ihrer Orchesterfarben, dem Glanze ihrer szenischen Bilder . . ." Jüngere Komponisten, zum größten Teil Schüler César Franck's, besonders d'Indy, Charpentier, Bruneau, Messager, Leroux, Debussy, Dukas und Magnard, hätten auch „bald den inneren, unüberbrückbaren Widerspruch zwischen Wagners Bestrebungen und dem französischen Kunstgeist aufgedeckt." Das Schaffen dieser Komponistengruppe wird von Bekker kurz charakterisiert. Am Schlusse bespricht er kurz das Pariser Konzertwesen, das ihm nur als eine „matte Kopie der Berliner Musikindustrie" erscheint. „Der Franzose ist talentierter für ausübende Instrumentalkunst als der Deutsche. Doch er steht ihm nach an planmäßiger Disziplin, an Fähigkeit sich unbedingt unterzuordnen und sich dem Ganzen anzupassen. Daher sind französische Orchester in Einzelheiten vollkommener, in der Gesamtwirkung aber nicht so sorgsam abgetönt und ausgeglichen wie die deutschen." „Das Pariser Konzertleben ist eine Nebenströmung. Die internationale Bedeutung der Musikstadt an der Seine wird stets nur nach ihrer Leistungsfähigkeit auf theatralischem Gebiete bemessen werden."

ILLUSTRIRTE ZEITUNG (Leipzig) vom 24. September 1908. — Der Aufsatz „Die deutschen Universitätsmusikdirektoren" von C. D. enthält kurze Lebensbeschreibungen und Bildnisse der Universitätsmusikdirektoren Wolff, Oechsler, Hoppe, Trautmann, Freiberg, Zingel, Reubke, Wolfrum, Stein, Stange, Brode, Reger, Jenner, Thierfelder, Geist und Volbach.

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: In der vlämischen Oper gestaltet sich die Saison äußerst glänzend. Ein ausschließlich deutsches Repertoire: „Lohengrin", „Tannhäuser", „Zauberflöte", „Fidelio" wurde in prächtiger Ausstattung mit neuen, kostbaren Dekorationen unter Engelens umsichtiger Regie und unter musikalischer Leitung des von der zweiten an die erste Stelle gerückten talentvollen Schrey in zum Teil mustergiltiger Weise zu Gehör gebracht. Eine Anfängerin, Frl. Seroen, erregte als Elsa, Elisabeth und Pamina berechtigtes Aufsehen. Vor allem ist es aber Zöllners „Faust", der der Saison einen besonderen Glanz verleiht. Es spricht nicht wenig für den geistig und musikalisch gebildeten Sinn der Vlamen, daß das Publikum einem Werke, das sich nicht an die große Masse wendet, ein solches Verständnis entgegenbringt, daß innerhalb vier Wochen an zehn Abenden volle Häuser erzielt werden. Die Aufführung ist ausgezeichnet. Der Erfolg steht dem der „Versunkenen Glocke" in keiner Weise nach. Das Werk verdiente allgemein bekannt zu werden.

A. Honigsheim

BERLIN: Komische Oper. Claude Debussy's Musikdrama „Pelleas und Melisande" bildete die erste bedeutungsvolle Novität der Komischen Oper. Der Erfolg war hier ebenso negativ wie auswärts, der indifferenten Aufnahme des Werkes durch das Publikum folgte eine fast durchweg ablehnende Beurteilung seitens der Presse. In der Kunst sind alle Werterkenntnisse bekanntlich in noch höherem Maße relativ als im Leben — Bedingung für eine erschöpfende Kritik ist zunächst die genaue Prüfung der ästhetischen Voraussetzungen, auf denen ein Werk basiert. Können wir diese Voraussetzungen nicht mit unseren Anschauungen vereinigen — gut, so verhalten wir uns ablehnend. Keineswegs aber sind wir berechtigt, da mit selbstsicherer Unfehlbarkeitsmiene von absoluter Wertlosigkeit zu sprechen, wo ganz andere als unsere gewohnten Gesetze maßgebend waren. Ich möchte das Debussysche Werk charakterisieren als eine Verschmelzung von Dichtung, Bühnenbild und Musik, bei der die beiden erstgenannten Faktoren bei weitem im Übergewicht sind. Darin liegt der gewaltige Abstand zwischen der Debussyschen Oper und unseren gewohnten Musikdramen: hier bildet der Text das Gerippe, das die Musik mit Fleisch und Blut füllt, belebt und beseelt — dort bleibt die Dichtung die Hauptsache, und die Musik spinnt sich herum wie ein zartes, duftiges atmosphärisches Kleid. Diese Musik will gar nicht psychologisch vertiefen und ausmalen, sie will nicht die Worte in transzendentale Gefühlsregionen hinaufheben und verklären. Wir haben keine Oper, auch kein Musikdrama im landläufigen Sinne vor uns, sondern eine eigene Zwittergattung von gesprochenem und gesungenem Drama, für die uns ein passender Gattungsname gegenwärtig fehlt. Nicht hören, sondern sehen sollen wir in erster Linie. Diese Musik gibt nur gelegentliche, kurz eingestreute Kommentare zu der Dichtung, in impressionistischer Manier dazwischengeworfene Randbemerkungen, feine, lose hingehauchte Farbentupfe, die niemals als selbständige Erscheinungen unsere Aufmerksamkeit fesseln. Dies hat vermutlich die meisten deutschen Beurteiler verdrossen: der Mangel an Selbständigkeit, an fetten melodischen Happen, an sinnlichem Eigenleben in der Musik. Versucht man Debussy's Werk ohne Worte und Szene zu betrachten, so bleibt ein schwammiges, gallertartiges Etwas übrig, eine Art musikalischer Riesenqualle, bei der man vergeblich irgend ein festes Knochengerüst zu finden hofft. Einzig der Hinweis auf die textliche Grundlage kann uns dieses eigenartige Kunstgenre näherbringen. Es kam Debussy nicht darauf an, die Dichtung völlig in Musik aufzulösen, sondern für seine — offenbar nicht allzu weitgedehnten — musikalischen Schaffenstriebe nur ein paar Übergangsstimmungen (besonders die Entreakte) zu benutzen, während er im übrigen die Musik zur Sklavin des Textes machte. Daher die psalmodierende Dialogbehandlung, daher die monotonen Rezitative, die eigentlich mehr darauf berechnet sind, von musikalischen Schauspielern im melodramatischen Sprechton deklamiert, als von Sängern mit deutsch-pedantischer Korrektheit gesungen zu werden. Daher auch die seltsame, alle modernen Steigerungsversuche meidende Instrumentation, die durchweg in matten, gedämpften Farben gehalten ist, und all ihre Leuchtkraft in einem vorüberhuschenden Harfenglissando, einer kurzen, träumerischen Holzbläserphrase, einem leisen Streicherakkord erschöpft. Daß bei diesem Verfahren Akkordbildungen von oft höchst seltsamer, verblüffender Art herauskommen, scheint mir die am wenigsten bedeutende Neuerung. Ob unsere musiktheoretische Grammatik einmal mehr oder weniger tüchtig durchgeschüttelt wird, ist von keiner erheblichen Tragweite. Interessanter sind die Stilprinzipien Debussy's, die das Schwergewicht aus der Musik in die vom Bühnenbild gestützte Dichtung verlegen, am anregendsten ist die Orchesterbehandlung, die er für diese Zwecke ausfindig gemacht hat. Um die Eigenart von Debussy's Persönlichkeit festzustellen, müßte man die Möglichkeit haben, sein Werk mit anderen Erzeugnissen der jungfranzösischen Schule (ich denke besonders an Dukas' „Ariane et Barbe-bleue") zu vergleichen. Vielleicht ließen sich dann auch noch die Beziehungen dieser mehr geistvollen als musikalisch ergiebigen Komponisten-Generation zu den großen Primitiven der französischen Musik, Lully und Rameau, genauer nachweisen. Die Aufführung, die die Komische Oper bot, war in szenischer Hinsicht eine Glanzleistung allerersten Ranges. Der Traumhafte der Maeterlinckschen Dichtung, das Unkörperliche der ganzen mystischen Erscheinungswelt kam in den prachtvollen (nach Entwürfen Heinrich Leflers angefertigten) Bühnenbildern feinsinnig zum Ausdruck. Aus phantastischem Dunkel löste sich die Szenerie langsam heraus, ein leichter Nebelschleier umhüllte sie auch beim Aufleuchten in den hellsten Farben, bis sie allmählich wieder in schattenhaftem Dunkel erlosch. Die musikalische Wiedergabe mit Beert Deetjen (Melisande), den Herren Armster (Arkel), Hofbauer (Golo), Buysson (Pelleas) in den Hauptrollen, und Alex Birnbaum am Pult

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stand zwar nicht auf der Höhe der szenischen Leistung, genügte aber immerhin den gestellten Anforderungen. Paul Bekker

BREMEN: Stets ist die zweite Hälfte des Oktober für die Darbietungen unseres Theaters eine etwas ungünstige Zeit; denn da schwelgt der echte Bremer von altersher in den Genüssen eines zehntägigen „Freimarkts". Sonst so ruhig und reserviert, gibt er sich — mein Gott, s' ist ja auch nur einmal im Jahre! — einem tollen Treiben hin, und in seiner Ausgelassenheit läßt er die hohe Kunst vollständig links liegen. Diesem Umstande muß die Bühne notgedrungen Rechnung tragen. Immerhin sind da aus jenen Wochen „Die Zauberflöte", „Hoffmanns Erzählungen", „Der Bajazzo", „Cavalleria rusticana" und „Carmen" als beste Aufführungen zu bezeichnen. — Diesmal ein paar Worte über die weiblichen Kräfte des Opernensembles: Olga Hubenia-Burchard, ein Liebling des hiesigen Publikums, ist von den Sängerinnen des Vorjahrs geblieben. Aus Gesundheitsrücksichten trat sie nur wenig auf, ihre Leistungen (Elsa, Elisabeth) jedoch hielten sich auf glänzender Höhe. In Margarethe Kahler, unserer neuen Primadonna, haben wir eine talentvolle Künstlerin, deren sichere Routine und schöne Stimmittel ihre Rollen, wie Fidelio, Aïda, Venus, Santuzza, zu ganz hervorragenden stempeln. Die Mezzosopran-Partieen singt Anna Kettner, eine sehr intelligente, bestens durchgebildete Sängerin; ihre Azucena und Carmen sind in der Tat vorzüglich. Die Koloratursängerin, Lotte Kornar, hat die Rolle der Philine, mit der sie sich bei uns einführte, kaum übertroffen. Als eine höchst schätzenswerte Kraft darf Clara Rödiger gelten. — An Neuheiten gedenkt Direktor Reusch in diesem Winter „Falstaff" von Verdi, „Manon" von Massenet, „La Bohème" und „Tosca" von Puccini herauszubringen, und eine Uraufführung für Deutschland wird Dvořáks dreiaktige Oper „Die Teufelskäte" bilden.
Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Halévy's „Jüdin" ist seit 13 Jahren nicht mehr am Monnaietheater aufgeführt worden, und es ist auch ein Zeichen der Zeit, daß diese Oper, die von den „Modernen" über die Achsel angesehen wird, beim Publikum großes Interesse und freudige Zustimmung fand. Die Direktion hatte alles aufgeboten, um den Rahmen so glänzend wie möglich zu gestalten: pompöse Aufzüge, großes Ballet, vorzügliche Besetzung, vortreffliche Chorleistungen. Wenn auch in der Handlung manche Szenen unwahrscheinlich sind, so kann man ihr Spannung nicht absprechen, ebenso wie die Musik neben den melodiösen Vorzügen entschieden dramatische Kraft besitzt. Felix Welcker

ESSEN: Unser Stadttheater tut sich in diesem Winter durch eine Reihe sehr fein abgetönter Neueinstudierungen hervor. Direktor Hartmann und Kapellmeister Reich haben im tadellosen Zusammenstimmen der szenischen und musikalischen Regie ganz Ausgezeichnetes geleistet und so die Vorstellungen von „Lohengrin" und „Figaro" über das hinausgehoben, was mit den zur Verfügung stehenden Kräften sonst zu erreichen war. Fand auch der „Figaro" infolge weniger interessanter Einzelleistungen nicht die rechte Gegenliebe beim Publikum, so brachte d'Alberts „Tiefland" wegen der glänzenden Leistungen von Paul Struensee und Gerta Barby als Pedro und Martha den großen und nachhaltigen Erfolg. Max Hehemann

HAAG: Wie gewöhnlich hat die Französische Oper am 1. Oktober die Musiksaison der Residenz eröffnet. Der Oktober ist hier überhaupt ein Opernmonat, weil die großen Konzerte erst im November ihren Anfang nehmen. Indessen kommt die Oper niemals mit neuen Werken, sondern die ersten Vorstellungen haben nur den Zweck, die neuengagierten Künstler dem Publikum vorzustellen, und da sie alle selbstverständlich in ihren Paraderollen am besten glänzen können, gibt es im Oktober nicht viel mehr als: „Faust", „Mignon", „Favoritin", „Lakmé", „Die Jüdin" — jedes Jahr die alte Geschichte. Und da man diese Sachen kennt, oder wenigstens zu kennen glaubt, hören und sehen wir vom Chor und Orchester und zeigt uns die Inszenierung genau dasselbe wie früher, sowohl im Guten wie im Schlimmen. Von Neueinstudierungen ist bei dieser Gesellschaft gar keine Rede. Aber das Publikum verlangt dies auch nicht; es ist zufrieden, wenn es unter dem Solistenpersonal zwei oder drei Lieblinge zählen kann. So bekommen wir denn in einer Saison auch höchstens zwei oder drei Novitäten. Mitunter hat die Direktion eine glücklichere Wahl getroffen wie voriges Jahr: in Dyna Beumer haben wir eine vorzügliche, brillante Kehlvirtuosin, Alys Lorrain gab ein reizendes Gretchen in Gounods „Faust", die Damen Simone d'Arnaud und Menuan haben durch ihre gesanglichen und darstellerischen Leistungen als Manon (Massenet) und Valentine („Hugenotten") viel versprochen. Von den Herren ist der „tenor-léger" Lacoste befriedigend, zumal als Sänger, ebenso der Bariton Druine; der Heldentenor Paul Dangely ist ein Künstler mit sehr schönen Stimmitteln und großem dramatischen Talent. Von der vorigen Saison sind sehr gute Kräfte, wie Madame Hendrickx (Alt), Herr Roosen (Bariton) und Herr Burke (Bass) wieder engagiert; wenn also die Gesellschaft eingespielt ist, dürfen wir gute Aufführungen erwarten, zumal auf dem Feld der modernen komischen Oper, in welchem Genre diese Gesellschaft immer ihr Bestes geleistet hat. — Sigrid Arnoldson hat wiederum einige Gastvorstellungen gegeben und wie immer begeisterten Beifall geerntet; neu für uns war ihre Manon. — Zwei niederländische Operngesellschaften haben uns auch besucht: die „Noord-Nederlandsche Opera", u. a. mit einer sehr mangelhaften „Tannhäuser"-Vorstellung; die „Nederlandsche Opera en Operette" u. a. mit einer sehr mittelmäßigen „Carmen"-Aufführung, wobei eine junge Debütantin, Frl. De Brey, ehemals Schülerin des Haagschen Konservatoriums, die Titelrolle gab und ein viel versprechendes, aber noch etwas unreifes Talent zeigte. Weshalb auch mit Carmen anfangen? Herman Rutters

HAMBURG: Unsere Oper hat ein paar große Abende hinter sich: die alljährlichen Gastspiele Caruso's, die uns diesmal eine Wiederholung des hier schon bekannten Bajazzo und als neue Rolle den Rudolf in „Bohême" brachten. Caruso ist der große Künstler geblieben, der er war. Unverdorben von der Karriere des Star,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein Künstler, der sich selbstlos dem Ensemble unterordnet und niemals den schuldigen Respekt vor dem Kunstwerk vergißt. Ein Labsal in einer Zeit, in der eitler Virtuosensinn auf der Bühne wieder die Oberherrschaft zu gewinnen trachtet. Stimmlich war der Künstler ungleich besser disponiert als im Vorjahre. Und so sang er namentlich die kantilenenreiche Partie in Puccini's Oper unvergeßlich schön. — Einen weiteren Festabend erlebte unsere Oper mit der Uraufführung von Leo Blechs Einakter „Versiegelt". Nach dem stürmischen, fast sensationellen Erfolg, den diese so gar nicht sensationelle kleine, feine Oper hier fand, wird sie voraussichtlich einen Siegeszug über die deutschen Bühnen antreten. Dieser Erfolg ist dem Komponisten und dem Werk sehr wohl zu gönnen. Blech hat sich in seiner neuen Arbeit von den Fehlern, den Übertreibungen und den Überlastungen früherer Arbeiten völlig frei gemacht. Der graziöse Geist, der in dieser Partitur herrscht, führt niemals zu einem stilistischen Mißverhältnis zwischen Handlung und Musik, führt niemals zu jener Polyphonie, die nur auf dem Papier gut aussieht. Diesmal ist es umgekehrt: das Ganze klingt viel besser, als es sich ansieht, und wer etwa nach dem Klavierauszug eine gewisse Dürftigkeit der Thematik oder ihrer Durcharbeitung vermutet, wird von der Partitur aufs angenehmste enttäuscht. Dabei ist das Ganze sehr fein und witzig und in der Wahrung eines lokalen Kolorits sehr geschickt auch dem Zeitgeist der Handlung angepaßt. Das Textbuch, das von Batka und Pordes-Milo nach Raupach gearbeitet ist, wiegt leicht. Immerhin ist es leidlich lustig und gibt intelligenten Darstellern dankbaren Stoff. Leo Blech leitete die Uraufführung, die glänzend gelang, in eigner Person.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Im Opernhause wurde die erste Aufführung von Eugen d'Alberts dreiaktiger komischer Oper „Tragaldabas" zum Ereignis der jüngsten Tage. Zum wirklichen Ereignis darum, weil wir in ihr eine echte komische Oper deutschen Charakters (trotz des fremden Urstoffes von Lothars Textbuch) gewonnen haben, und weil diejenigen Qualitäten, auf die es dabei in erster Linie ankommt, dem Werke in hohem Maße eigen sind. Des Komponisten sonniger, viele feingeistige Blüten treibender Humor, Natürlichkeit des Ausdrucks, prägnante Personencharakteristik und dementsprechend äußerst geschickte Behandlung der Singstimmen, dann zwischen allem liebenswürdigen Ulk stimmungsvolle Melodik und ansprechende Lyrik, diese trefflichen Eigenschaften ließen dem Auditorium einige schwächere Momente des Werkes garnicht zum Bewußtsein kommen und zeitigten einen einmütigen starken Erfolg. Daran war nach d'Alberts eigenem Ausspruche Otto Lohse als Einstudierer und Leiter einer ausgezeichneten Aufführung nicht wenig beteiligt. D'Albert wurde oftmals stürmisch gerufen, und am Schlusse dankten die Hörer Lohse in begeisterter Weise. Tags darauf wurde d'Albert als Dirigent seines erfolgreichen „Tiefland" nochmals herzlich gefeiert.

Paul Hiller

SCHWERIN i. M: Der plötzlich vollzogene Abgang Hermann Guras hat nur insofern eine Krise hervorgerufen, als die Gastspiele verschiedener Baritonisten den Aufführungen das Gepräge gaben; sein Amt als Regisseur übertrug man dem Oberregisseur des Schauspiels, Albert Wolf. Aus der Baritonmisere hilft der engagierte Hr. Troitzsch, für die frei werdende Stelle des zweiten Baritons prüft man noch weiter; auch eine erste dramatische Sängerin für die nächste Saison ist noch nicht gefunden. Die vortreffliche Antoinette Ries, die durch eine Anfängerin ersetzt ist, nahm mit ihrer Mignon herzbewegenden Abschied. Als Neuheiten erschienen im Spielplan der ungekürzte „Rienzi" und nach mehrjähriger Pause „Die Stumme", die beide begeisterte Aufnahme fanden. Zu großer Schönheit erhob sich Florence Wickhams Carmen in gesanglicher Beziehung, und ein volles Haus bringen die Gastspiele von Frida Hempel.

Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Unter der neuen Direktion Albert Ranft's wird eine ungewöhnlich rege Tätigkeit an der hiesigen Oper entwickelt. Zwei Novitäten sind schon zu verzeichnen: Puccini's „Madame Butterfly" und „Tiefland" von Eugen d'Albert. Beide Werke sind prachtvoll inszeniert und mit guten gesanglichen Kräften (doppelt) besetzt worden. Vor allen hat Frl. Hesse als die kleine Frau Schmetterling einen schönen Triumph gefeiert. Auch „Der Nordstern", die längst vergessene Oper Meyerbeers, die eine kurzdauernde Wiederauferstehung hier erlebt hat, war den meisten Zuhörern eine neue Bekanntschaft. Das veraltete Werk hat in Stockholm vor etwa 30 Jahren einen Erfolg gehabt. — Ein Wagner-Zyklus wurde im Oktober veranstaltet. Als Lohengrin und Siegmund-Siegfried gastierte Peter Cornelius, der dänische Wagnertenor.

Ansgar Roth

STUTTGART: Richard Strauß' „Salome" bewährte auch unter der neuen Leitung von Max Schillings ihre starke Wirkung. Das Werk stellt nach wie vor, dank der vorzüglichen Leistung von Anna Sutter in der Titelpartie sowie der ganzen künstlerischen Wiedergabe, einen Höhepunkt in dem neu angeregten Betrieb unserer Hofbühne und — einen starken Kassenmagnet dar. Aus der Reihe der üblichen Repertoireopern hob sich noch eine „Siegfried"-Aufführung mit dem lebhaft gefeierten Pennarini und der immer künstlerisch hochstehenden Senger-Bettaque hervor. Eine Aufführung der „Hugenotten" unter Erich Bands Leitung machte eine Lücke im Ensemble fühlbar: wir verfügen noch nicht über eine Koloratursängerin, die ganz ihr Fach in der einer Hofbühne würdigen Weise auszufüllen vermag. Das war um so bedauerlicher, als die übrigen Kräfte des Ensembles, an ihrer Spitze Oscar Bolz als Raoul, gesanglich und darstellerisch hervorragend befähigt sind, die vielseitigen Ansprüche des Werkes zu befriedigen. Sein fünfundzwanzigjähriges Bühnenjubiläum feierte Wilhelm Fricke, der früher vielgefeierte Heldenbariton, mit einer Darstellung des Belamy im „Glöckchen des Eremiten". Adolf Vogls „Maja", die in voriger Saison ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte, hält sich auf dem Repertoire. Die erste Opernnovität, wieder eine Uraufführung, „Misé Brun" von Pierre Maurice, steht vor der Tür.

Oscar Schröter

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

WEIMAR: Unsere bisher nur geringe Abwechselung bietende Spielzeit stand zum größeren Teile noch unter der Ägide des Intendanten von Vignau, zum kleineren Teile unter Baron von Schirachs Oberleitung. Herausgebracht wurde durchschnittlich in jeder Woche eine Oper, und zwar unter Raabes temperamentvoller Leitung eine in allen Teilen wohlgelungene Wiedergabe des neu einstudierten „Lohengrin", sowie gute Wiederholungen von Verdi's „Othello", von „Fidelio" und „Tannhäuser". Als örtliche Neuheit ging verspätet d'Alberts „Tiefland" unter Anwesenheit des mehrere Male stürmisch gerufenen Komponisten in Szene. Zeller als Pedro und Paula Ucko als Martha boten vorzügliche Leistungen. Unter Elsmanns sehr differenter Leitung wurden als Eröffnungsvorstellung „Carmen" und die zum Überdruß abgespielten Geschwister des Verismus, „Cavalleria" und „Bajazzo", gegeben. Von den neu engagierten Kräften stellten sich bis jetzt mit mehr oder weniger Erfolg Mang (seriöser Baß), Tolli (Alt), Semper (Bariton), Dufau (Koloratursopran) dem Publikum vor. Alles in allem: „Viel Material und wenig Produktivität!" Carl Rorich

KONZERT

ANTWERPEN: Die Konzertsaison, die erst im November beginnt, brachte als einziges Ereignis von Bedeutung das erste Konzert der Gesellschaft „Nieuwe Concerten", das unter Leitung des Russen Rachmaninoff stand, der sowohl als Dirigent, wie als Klavierspieler und Komponist sehr gefeiert wurde. Seine hier aus der Taufe gehobene Symphonie op. 27 wurde weniger geschätzt als sein klares, gefälliges Klavierkonzert No. 2. Mischa Elman war mit Glazounoff's Violinkonzert der gefeierte Solist dieses Abends. A. Honigsheim

BERLIN: Das Programm des dritten Nikisch-Konzertes enthielt als Hauptnummer die Brucknersche c-moll Symphonie, die der Dirigent zu großartiger Wirkung brachte. Mag man auch mit vollem Rechte immer wieder Einspruch erheben gegen die allzu große Ausdehnung der einzelnen Sätze, die gerade dadurch empfindlich fühlbar wird, daß es in dem konstruktiven Aufbau an einem großen Mittelpunkt fehlt, so wird man doch durch die Fülle und Schönheit der einzelnen Gedanken, durch den sinnlichen Klangreiz, den strahlenden Glanz des polyphon behandelten Orchesters stets gefesselt. Hat man sich erst ganz hineingefunden in die symphonische Art Bruckners, folgt man ihm willig, so wird man reichlich belohnt. Nikisch hatte einen guten Tag. Nicht nur die Brucknersche Musik, sondern auch Mozarts „Zauberflöte"-Ouvertüre zu Beginn und Liszts „Mazeppa" zum Schluß des Abends wußte er scharf ausgeprägt in der Eigenart der Tondichter zu richtiger Geltung zu bringen. Teresa Carreño spielte das ihr gewidmete Klavierkonzert op. 23 von MacDowell mit der ihr eigenen Verve, doch ohne den romantischen Zug dieser Musik herauszuheben. — Der dritte Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß brachte eine der bekanntesten Symphonieen in D-dur von Haydn, die „Lear"-Ouvertüre von Hector Berlioz, Wagners Siegfried-Idyll und Beethovens Achte. Der Dirigent entfernt sich bisweilen recht weit von der traditionellen Auffassung; namentlich das Zeitmaß treibt er und hält es auf ganz nach Laune, er weiß aber auch herrliche Klangwirkungen herauszuholen. Dem jetzigen Dirigenten jubeln die Hörer ebenso enthusiastisch zu wie dem bisherigen. — In der Singakademie dirigierte Fritz Rückward an der Spitze des Philharmonischen Orchesters und des Zehlendorfer Chorgesangvereins einen Brahmsabend. Erst gab es die Serenade in D-dur op. 11 und dann das deutsche Requiem zu hören, in dem Lili Menar das Sopransolo und Hjalmar Arlberg das Baritonsolo recht annehmbar sangen. Von der Leistungsfähigkeit des Zehlendorfer Chores hat man einen guten Eindruck mit aus dem Saale genommen; er singt rein, rhythmisch sicher und bringt dynamische Feinheiten schon mit schöner Wirkung heraus. Der Dirigent tut des Guten in der Beweglichkeit etwas zuviel, ist aber mit Ernst und Eifer bei der Sache. Besser etwas zu viel als zu wenig Temperament.
E. E. Taubert

Das Flonzaley-Quartett gewann sich in seinem dritten Konzert durch den temperamentvollen und tonschönen Vortrag des in letzter Zeit merkwürdig wenig beachteten Quartetts von Hugo Wolf viele neue Freunde; das Finale der Sonate op. 4, No. 1 für zwei Violinen und Violoncell von Leclair dem Älteren gefiel so, dass es wiederholt werden mußte. — Mitglieder des Philharmonischen Orchesters, der Konzertmeister Jan Gesterkamp, Willy Bufé, Franz Veit und Hermann Beyer-Hané haben sich zum Berliner Philharmonischen Streichquartett vereinigt: Dvořáks F-dur op. 96 geriet ihnen ganz vortrefflich, dagegen war das Finale des Beethovenschen D-dur wegen des überhetzten Tempo nicht genügend klar. — Das Waldemar Meyer-Quartett wird mit der Ausführung des Fis-moll Quartetts op. 56 von E. E. Taubert dem Komponisten kaum Freude bereitet haben. Verdienstvoll war die Wiederbelebung von Ludwig Thuilles Quintett op. 20 mit Mark Günzburg am Klavier; den Liedervorträgen von Ella Gmeiner konnte ich keinen Geschmack abgewinnen. — Geradezu ideal wurde Schuberts B-dur Trio von José Vianna da Motta, Alfred Wittenberg und Anton Hekking wiedergegeben, besonders inbezug auf Tonschönheit. Nicht uninteressant waren die vorangehenden Liedervorträge von Adolin Fermin. — Das hier schon bekannte Klaviertrio der Schwestern Chaigneau aus Paris erschöpfte den langsamen Satz des Beethovenschen D-dur Trios nicht völlig, so ausgezeichnet auch ihr Ensemble ist. Die mitwirkende Sängerin Gail Gardner tremolierte entsetzlich; schade um ihre an sich prächtigen Stimmittel und ihr Vortragstalent. — Henri Marteau und Ernst von Dohnanyi, die früher dem modernen Schaffen ihre Kraft zum guten Teil geweiht haben, scheinen jetzt ganz ins klassische Fahrwasser gekommen zu sein; der Einfluss der Königlichen Hochschule für Musik macht sich eben geltend. Aber wie die beiden Künstler Brahms' d-moll Sonate und die Mozartsche in A-dur spielten, war ein musikalischer Hochgenuß ersten Ranges. — Dieselbe Brahmssche Sonate hörte ich einige Tage später von Margarete

Digitized by Google
Original from 20*
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rawack und Robert Kahn, der seiner Partnerin weit überlegen war; doch entwickelte sie einen schönen weichen Ton und musikalisches Verständnis. — Sonaten von Händel und Scheinpflug, die der Geiger Franz Vermehren mit dem soliden Pianisten Rudolf Birgfeld spielte, erbrachten nicht den Beweis, daß der Konzertgeber seine Kunst der Öffentlichkeit nicht vorenthalten sollte. Seine Partnerin Lilly Hadenfeldt schien stimmlich indisponiert zu sein. — Zu unsern besten Geigern zählt unstreitig Alfred Wittenberg; gelegentlich läßt er aber Größe der Auffassung vermissen, so in Bachs Ciaconna, die er gar zu weichlich vorträgt. — Der junge Geiger Alessandro Certani pflegt auch in diesem Winter wieder als Spezialität den Vortrag noch ungedruckter, sich doch im ganzen recht ähnelnden Violinsonaten von Veracini, Vivaldi, Tartini usw., deren Klavierbegleitung von Ottorino Respighi zu modern gesetzt ist. Die Zeitmaße überhastete der Konzertgeber, dessen Begleiter Erich J. Wolff oft viel zu laut spielte. — Mischa Elman zeigte wieder alle Vorzüge seines virtuosen Könnens, doch standen seine unruhigen Bewegungen dem Spohrschen d moll Konzert No. 9, das er mit Klavierbegleitung vortrug, gar zu schlecht. — Elsie Playfair, die sich mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters hören ließ, erfreute wieder durch ihre urgesunde musikalische Auffassung und ihr technisch reifes Spiel: mit Dvořáks a-moll Konzert, das merkwürdigerweise höchst selten gespielt wird, und mit Bruchs ergreifendem Adagio „In Memoriam" erzielte die junge Künstlerin einen riesigen Erfolg. — Joan de Manén, jetzt sicherlich der größte Techniker auf der Violine, konzertierte mit dem Blüthner-Orchester unter Ferdinand Neißers Direktion: Mozarts D-dur Konzert und Beethovens G-dur Romanze liegen seiner Individualität nicht. Zur Mitwirkung war Margarete Eussert herangezogen; die sonst so tüchtige Pianistin war wohl leidend, da sie mit d'Albert's h-moll Konzert Fiasko machte. — Francis Macmillen ist in seinem Vortrag des Mendelssohnschen Konzerts gar zu subjektiv; seine grosse Technik und sein mächtiger Ton seien aber durchaus anerkannt. Das Philharmonische Orchester wurde von dem bekannten Mäzen Louis Lombard geleitet, der auch in Saint-Saëns' „Totentanz" sich als ein routinierter Dirigent zeigte. — In einem populären Konzert des Philharmonischen Orchesters spielte unter Dr. Kunwalds Leitung Anton Witek mit ausgezeichnetem Gelingen ein neues Violinkonzert von Elisabeth Kuyper. Man merkt es dieser Komposition der Dame, die jetzt als Lehrerin der Theorie an der hiesigen Hochschule für Musik wirkt, an, daß sie aus der Meisterschule von Max Bruch hervorgegangen ist. Wenigstens die beiden ersten Sätze wären ohne das Vorhandensein der Bruchschen Konzerte fast undenkbar, während im Finale, einer flotten Tarantelle, Vieuxtemps, Lalo und Saint-Saëns Pate gestanden haben. Die edle Melodik der Kantilenen, die geschmackvolle Verarbeitung der Themen, die hübsche Orchestrierung und die Violinmäßigkeit dürften der Verbreitung dieses wohl noch ungedruckten Konzerts sehr förderlich sein. — Bronislaw Huberman, in dessen Konzert Karl Panzner das Blüthner-Orchester leitete, bot mit dem auf dem Programm mit G-dur statt e-moll bezeichneten siebenten Konzert von Spohr und dem Brahmsschen erstklassige Leistungen. — Auch Arrigo Serato, der vom Philharmonischen Orchester begleitet wurde, meisterte das Brahmssche Konzert, für das er auch den nötigen großen Ton besitzt, in hinreißender Weise. — Seine reife Kunst zeigte auch wieder Felix Berber, der vom Philharmonischen Orchester bestens unterstützt wurde: er nahm sich des eigenartigen Konzerts op. 50 von Jaques-Dalcroze an und des noch ungedruckten h-moll Konzerts op. 50 von Fritz Kauffmann, das, in knapper Form gehalten, dem Solisten besonders in dem langsamen Teile reichlich Gelegenheit bietet, durch schöne Tongebung zu glänzen; infolge des gewählten und sorgsam verarbeiteten Gedankeninhalts dürfte dieses Konzert manchen Künstler anlocken. — Der junge Konzertmeister der Königlichen Oper Robert Zeiler gab mit dem Blüthner-Orchester unter Neißer ein Konzert, dem noch ein zweites bald folgen soll. Auf dem Programm hatte er die Konzerte von Bach a-moll, Brahms und Goldmark; ich konnte nur das letzte hören. Danach zu urteilen, besitzt Herr Zeiler die Anlagen zu einem großen Künstler, doch litt seine Leistung unter zu großer nervöser Unruhe; die Passagen waren häufig durch Unreinheit getrübt; recht warmblütig kamen aber die Kantilenen zum Ausdruck. — Die unter der Leitung von Franz Wagner stehende Berliner Liedertafel erzielte durch den aufs feinste abgetönten, ausdrucksvollen und reinen Vortrag einer Reihe von Gesängen, von denen ich „Ablösung" von Hermann Hutter als besonders wertvoll bezeichnen möchte, eine große Wirkung. Für instrumentale Abwechslung war durch die Vereinigung für Kammermusik (Flötist Prill, Oboist Bundfuß, Klarinettist Esberger, Fagottist Gütter, Hornist Littmann, Pianist Richard Roßler) gesorgt (Quintett op. 16 von Beethoven, Sextett von Thuille).

Wilh. Altmann

Das Blüthner-Orchester, dessen Symphoniekonzerte unter Oskar Fried bereits auf einer respektablen Höhe stehen — es fanden inzwischen u. a. ein Beethoven-, ein Wagner-, ein Lisztabend statt — und hoffentlich die ihnen gebührende Aufmerksamkeit weiterer Kreise noch mehr, als es bisher der Fall ist, auf sich lenken werden, hat jüngst sein erstes Populäres Konzert gegeben. Der für diese Veranstaltungen verpflichtete Kapellmeister Ferdinand Neißer, schon von früherem Auftreten her in Berlin als Dirigent vorteilhaft bekannt, hat sich mit seinem Eröffnungsabend bestens eingeführt. Schuberts Rosamunden-Ouvertüre und Beethovens D-dur Symphonie bildeten die eine Hälfte des Programms; die zweite bestand aus Kompositionen von Svendsen und Sibelius, Liszts „Mazeppa" und der als Zugabe gespendeten „Blauen Donau". Alle diese Vorführungen zeugten von gesunder musikalischer Auffassung und von einem sicheren Stilgefühl dem Darzustellenden gegenüber. Das Orchester spielte mit Schwung und Präzision. Angesichts der mannigfachen Schwierigkeiten, mit denen solch ein junges Unternehmen zu kämpfen hat, und in Anbetracht des künstlerischen Zweckes, den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es verfolgt, wäre zu wünschen, daß der Faktor nicht versagte, dem solche populäre Veranstaltungen in erster Linie zugute kommen sollen.

Willy Renz

In Norah Drewett lernte man eine noch jugendliche Pianistin kennen, deren Spiel sich durch Grazie und Eleganz hervortat. Deshalb gelangen ihr alle hierauf angewiesenen Stücke ausgezeichnet. Aber auch tiefer angelegte Werke dürfte sie nach und nach erfolgreich bewältigen. — Bei Dr. James Simon überwiegt die Verstandesarbeit. Er bemüht sich, interessant zu gestalten. Das traf bezüglich Bach und Händel zu. Langeweile gab es nicht Das Gemüt kommt gleichfalls nicht zu kurz. — Hätte die Sopranistin Charlotte Kimpel mehr Macht über ihre hübsche Stimme, um das unaufhörliche Flackern zu unterdrücken, würde man ihrem Gesang mit größerem Vergnügen lauschen. Deutliche Aussprache, Reinheit und ansprechender Vortrag rufen den Wunsch nach höherer Vollendung wach. Ängstlichkeit war in diesem Falle unnötig. — Fanny Opfer ging mit keckerem Mut an ihre Aufgabe, verfügt dagegen über sehr viel geringeres Können. Ihr allerdings klarer, jedoch scharfer Sopran schwankt stetig zwischen zwei Tönen, sodaß es selten zu wirklicher Reinheit kommt. Für schnellere Lieder fehlt es bedenklich an technischer Ausbildung. — Clara Hartwig sollte ihren metallischen Sopran nur im Privatkreise zu Gehör bringen, Material allein wird in der Öffentlichkeit nicht gewürdigt. Technik und Begabung reichen nur für Dilettantismus. — Anni Bremer müßte im Piano eine gleiche Sicherheit haben, wie im Forte, dann könnte man sie zu den hervorragenden Sängerinnen zählen. Sie sang nur Brahms und Wolf. — Rudolph Engberg ist glücklicher Besitzer eines sonoren Baß-Baritons von weicher Färbung. Das allein genügt aber nicht. Vor allem ist seine Aussprache in allen Sprachen, die er zur Anwendung brachte, von außergewöhnlicher Undeutlichkeit, auch verrät sich durch nichts ein geistiges Erfassen der Lieder. — Das „Nordische Vokal-Trio" der Schwestern Brunhilde, Hildur und Sophie Koch befriedigte nur in geringem Maße. Zwar sind die nicht recht angenehmen Stimmen gut geschult und passen gut zusammen, der Vortrag aber ist ernsten Gesängen nicht gewachsen. Am besten liegen ihnen Volkslieder. Das Programm enthielt Terzette von Johan Selmer, Josef Frischen, Othegraven und das der Rheintöchter aus der „Götterdämmerung". Wertvolle Unterstützung hatten die Schwestern an dem Pianisten Bruno Hinze-Reinhold. — Der erste Liederabend des „Kotzoltschen Gesangvereins" unter Leo Zellners Leitung verlief, was die Leistungen des Chors anbetrifft, sehr glücklich. Es wird natürlich, ohne Tüftelei gesungen. Besonderen Beifalls erfreuten sich, und mit Recht, a cappella-Chöre von Kienzl, Ph. Scharwenka und das stimmungsvolle „Abends" von E. E. Taubert, während „zwei altdeutsche Volkslieder" von Felix Woyrsch recht nichtssagende Liedertafeleien waren. Von den mitwirkenden Solisten erwies sich die Geigerin Irene von Brennerberg wiederum als tüchtige, obgleich etwas akademische Künstlerin. Dr. Hermann Brause (Bariton) konnte trotz besserer Disposition nun bescheidenen Ansprüchen genügen. — In der „Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche" beendete der Organist Walter Fischer einen Zyklus von sechs Konzerten, in denen er einen Überblick über die Orgelliteratur mehrerer Jahrhunderte gab. Die Programme umfaßten Werke von Samuel Scheidt, Georg Muffat, J. J. Froberger, J. Kaspar Kerll, D. Buxtehude, J. Pachelbel, J. S. Bach, Mendelssohn, R. Schumann, Rheinberger, Brahms, Liszt, Paul Ertel, Fr. Gernsheim, Hugo Kaun, Georg Schumann und Max Reger. Daß Walter Fischer dieser Riesenaufgabe fast in allen Teilen gerecht wurde, versteht sich bei einem solchen Künstler von selbst. Die Programmaufstellung war historisch wertvoll, so auch die Bemerkung des Herrn Fischer, „daß Kompositionen von Bedeutung aus der Zeit der Romantik schwer zu finden sind, daß Liszt den Organisten erst die Augen öffnete, daß sie in ihrer Orgel ein kleines Orchester besitzen, und daß schließlich Reger nach seinem op. 73 sich der Orgel mehr und mehr abwendet und zur Kammer- und Orchestermusik schwenkt". — Der Charlottenburger Lehrer-Gesangverein führte in seinem ersten Konzert wieder seine bekannten Vorzüge, z. B. schönes Stimmaterial, siegreich ins Treffen und sang unter taktfester Leitung von Leo Zellner rein und sicher. Eine ganz treffliche Solistin hatte der Verein in der Sopranistin Eva Lessmann, die bei vorzüglicher Disposition mit ausgesuchtem und seltenem Geschmack sang.

Arthur Laser

Ilona Durigo scheint gegen voriges Jahr gesangstechnisch (Legato und Triller) kaum vorgeschritten zu sein. Auch die Vokalisation ist nach wie vor manchmal zu dunkel, und die S-Laute werden zu sehr gelispelt. Der schöne, runde, warme, pastose Ton, der nur in der Tiefe für starke Akzente zu schwach ist, klingt ein wenig nasal. Hoffentlich geht das zu ändern, denn die ganze Art der Sängerin, nicht zum wenigsten ihr Ausdrucksbestreben, stellt sie entschieden in die Reihe derjenigen, auf die achtzugeben sich verlohnt.

Alfred Schattmann

Wenn die Technik eines Spielers keinem Wunsche mehr Raum gibt, wendet sich das Suchen des Kritikers (unersättlich ist ein solcher Mensch) um so reger dortbin, wo der Geist der Musik sprechen soll. Leopold Godowskys Technik ist bekannt und geschätzt genug. Stände sie ganz im Dienste einer auch nur scharf durchdachten Sinngliederung, dann könnte sie nicht so kalt lassen. Nicht einmal die Laune des Augenblicks überrascht ab und zu, man muß es sich genug sein lassen, eine Fülle rein instrumentaler Klangeffekte, darunter auch leider ein immer häufigeres Stechen der Töne, zu kosten. Wie Rameau für den Konzertflügel von heut auszubeuten ist, zeigt wohl Mac Dowell, aber nie und nimmer der Konzertgeber in seinen Paraphrasen. — Sehr bezeichnend für eine Sängerin ist es, wie sie aus dem Werk eines Meisters schöpft. Julia Culp hatte aus Brahms mit feinstem Empfinden 15 Lieder für ihren ersten Abend gewählt. Wer aber nun einmal eine Persönlichkeit ist, braucht der so opernmäßig dramatisch zu unterstreichen? Weshalb solche Akzente bei so exklusiven Kunstwerken?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fühlt die Sängerin auch nicht, daß die Stimme in der Höhe scharf wird? Und endlich: Brahms' „Therese" ist doch keine Chanson. — Clara Schützer und Clara Werdermann sangen sowohl vereint als solo gleich unrein und dilettantisch, und Josephine Adam-Wiesike bringt mich durch ihre ans Variété erinnernden Vortragsmätzchen nicht davon ab, daß ihre Singerei um keinen Deut besser ist. — Einen seltenen Genuß bereitete Clotilde Kleeberg mit dem Vortrag einer Bachschen Suite, mehrerer Klavierstücke von Scarlatti und Händel, sowie einer D-dur Sonate von Mozart. All das brachte sie mit höchster technischer Akkuratesse und sprühend heiterem Temperament hervor. Ihr Jünglinge und Jungfrauen, die ihr nach neuen unerhörten Wirkungen strebt, hier liegen sie! Eine Mozartsche Sonate, so gespielt, wirkt neuer als eure neuesten Manuskripte, und reiner dazu. — Boris Kamtschatoff spielt technisch ganz sicher, aber musikalisch uninteressant. Ein Mendelssohnsches Lied ohne Worte bringt er wohl befriedigend heraus, nicht aber eine Sonate von Beethoven. — José Vianna da Motta zeigt schon durch seine Programme, daß er, der ersten Techniker einer, zugleich einer unserer ernststrebendsten Pianisten ist. Werke, bei denen es dem größten Teil des Publikums so geht, wie jener Abendgesellschaft bei E. T. A. Hoffmann, als ihnen Kreisler Bachs Variationen vorspielt, bevorzugt er. Diesmal hatte er Beethovens Diabellivariationen aufs Programm gesetzt.

Hermann Wetzel

Walter Schulze-Priska hinterließ einen angenehmen Eindruck. Seine Technik ist, wenn auch noch nicht vollendet, doch schon heute durchaus solide, und sein Vortrag sehr lebendig und musikalisch. Dies trat besonders bei der Wiedergabe der Regerschen Chaconne zutage. — Grete Hentschel-Schesmers Auftreten ist zum mindesten verfrüht zu nennen. Ich habe wenigstens bei unkultivierten Stimmmitteln nichts gefunden, was nicht als sehr dilettantisch zu bezeichnen wäre. — Den Gegensatz dazu verkörpert Kirkby Lunn. Dilettantisch ist an ihr auch gar nichts. Ihr Alt fließt in der Mittellage ganz wundervoll, während die Höhe und die sehr ausgiebige Tiefe etwas flach sind. Aber die Behandlung selbst wie der Vortrag zeugen von straffer Zucht, die bei einer Bühnenkünstlerin doppelt erfreulich anmutet. — Vernon d'Arnalle ist eine ausgesprochene Persönlichkeit, dessen Temperament ebenfalls nachdrücklichst auf die Bühne hinweist. Seinem Vortrag ist eine eindringliche Plastik eigen, die leider durch seine Tontechnik nicht unterstützt wird. Die mächtige Stimme gibt zwar in der Tiefe gut an, versagt aber schon in der Mittellage inbezug auf Biegsamkeit und Weichheit völlig. — Elena Gerhardt (am Klavier Arthur Nikisch) konnte sich wieder eines vollen Saales erfreuen. Sie hat sicher viel Anziehendes, viel Stimme, Charme, Vortrag und manch geschickte Pose. Ihre Tonbildung ist im Piano nicht ohne Reiz, dagegen wirkt das Forte nur in der Höhe erfreulich. Störend wirkt auch eine starke Neigung, die Tempi zu verschleppen. — Leo Gollanin ist technisch ebenfalls noch recht unentwickelt, namentlich ist der Mittellage zurzeit jedes Forte versagt. Andererseits ist sein Vortrag für das zartere Genre viel zu bewegt und charakterisierend, so daß er häufig bei guten Absichten stehen bleibt. — Über bedeutendes Temperament verfügt Paula Weinbaum, aber auch ihr tritt die schlechte Tonbildung sehr hindernd in den Weg. Ein großer Teil der Lieder war darum recht vergriffen. „Der Musensohn" z. B. ist ein Lied, das ein Spaziergänger vor sich hinträllert. Dazu gehört aber eine bedeutende Technik, so daß die Sängerin das entzückende Lied in jubelndem, legatolosem Forte hinausschmettern mußte. Und ähnlich erging es den meisten Liedern. Ihrer Begabung ist ein Studium sehr zu wünschen. — Bei Jetta Rintel wäre aber auch ein solches ziemlich aussichtslos. Ihr Auftreten ist ein durchaus eindruckloses. Auch der mitwirkende Geiger Lidus Klein vermochte nicht zu interessieren. Ab und zu gelangen ihm einige Phrasen erstaunlich gut, aber über dem Ganzen schwebte bleierne Langeweile. — Den Beschluß der Woche machte Johannes Messchaert, der stimmlich brillant disponiert seine Zuhörer in einen Taumel des Entzückens versetzte. Ich will allerdings nicht verschweigen, daß mitunter Willkürlichkeiten unterlaufen, die meines Erachtens durchaus nicht motiviert sind. Ich zähle dahin auch die auffallend häufige Stakkatobehandlung der Verzierungen, Vorschläge und Läufe bei Robert Schumann. Ganz wundervoll brachte er besonders Max Reger zu Gehör und bewies wieder aufs neue, daß er heute vielleicht die einzige ausgereifte Persönlichkeit unter den Liedersängern ist. — Jeanne van Oldenbarnevelt's Vortragsabend ist einfach indiskutabel. Jemand, der uns das Sprechen lehren will, muß zunächst selber sprechen können.

Richard Hähn

Hetta von Schmidt war an ihrem Liederabend offenbar indisponiert; doch ließ sich die gute Schulung wohl erkennen, und auch die Wiedergabe der Lieder war sympathisch und sinngemäß. Der Pianistin, Frieda Schorß, die eine Beethoven-Sonate und zwei Stücke von Chopin beisteuerte, fehlt es so ziemlich an allem, um sich öffentlich hören zu lassen. — Die Pianistin Elsa Rau brachte ein interessantes Programm mit solidem Können zu Gehör. In der C-dur Sonate von Weber kamen ihre Vorzüge — Präzision, gesunde Auffassung und ein modulationsfähiger Anschlag — ganz besonders zur Geltung. In der Rhapsodie g-moll von E. v. Dohnányi hingegen vermißte man die nötige Kraft und die klare Phrasierung. — Willi Kewitsch ist eine feinfühlige Liedersängerin (Sopranistin). In ihrer Seele ist ein echter romantischer Zug, der sie auf zarte Lieder hinweist. Nur einmal vergriff sie sich in der Wahl der Stücke: „Heimliche Aufforderung" von Strauß liegt ihrer Natur nicht. Carl Walter, der auf dem Programm mit einem köstlich komponierten Liedchen: „Das mitleidige Mädel" vertreten war, begleitete liebevoll und exakt. — Wer wie im trauten Salon sich einem trefflichen, unwiderstehlichen Musizieren hingeben will, der besuche eine Nachmittags-Kammermusik in den Kammerspielen. Da brachten Walther Lampe (Klavier), Irma Saenger-Sethe (Violine) und Otto Urack (Cello) zwei Trios von Beethoven und Brahms und eine Violinsonate von Bach ganz Herrliches zum Vortrag. Wie innig empfanden

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die drei Spieler das lebensprühende Werk (Trio in H-dur) von Brahms! Und welch einzigartiger Raum für solche Kunst! — Jolanda Mérö ist eine außerordentlich begabte Pianistin: im Ganzen eine Vollblutnatur eigenwilliger Art, aber immer interessant und auch den leisen Regungen (ihr Piano ist besonders schön) zugänglich. Von Reife wird man allerdings erst später sprechen können; mehr Prägnanz und diskreter Pedalgebrauch würden dazu nicht wenig beitragen. — Ethel Peake nennt eine wundervolle, große, prächtig geschulte Altstimme ihr eigen. Eine herbe, man darf sagen, englische Innigkeit verleiht ihren Vorträgen einen seltsamen Reiz. Geringe Mängel will ich bei solch leichtem, wohltuendem Singen nicht erst erwähnen. Diese Sängerin wird sich ihr Publikum schon erobern.

Arno Nadel

BREMEN: Die drei ersten Orchesterkonzerte der Philharmonie nahmen den glänzenden Verlauf, den Panzners Leitung bis zu einem gewissen Grade von vornherein verbürgt. Zunächst ein prächtiger Beethovenabend (zweite Leonoren-Ouvertüre, Violinkonzert mit Marteau und A-dur Symphonie). Im zweiten in bunterer Reihe zwei Perlen der Romantik („Sommernachtstraum"-Ouvertüre und Schumanns B-dur Symphonie), und eingerahmt von ihnen die hier zum ersten Male gespielten „Variationen über ein Originalthema" op. 36 von Elgar, ein geistsprühendes, an interessanten Pikanterieen reiches Werk von nicht unbedeutendem Gehalt. Die Zwischenpausen füllte unter lebhaftem Beifall Lola Artôt de Padilla in zwei Sprachen aus, in den französischen Vorträgen eine treffliche Meisterin des leichtgraziösen Genres, während die Schumannschen Lieder ihr wenig lagen. Das dritte Konzert brachte gleichfalls als völlige Neuheit eine Symphonie (c-moll) von Felix Woyrsch, eine groß angelegte, gediegene Arbeit von vornehmer, aber merkwürdig schwerflüssiger Haltung, der es weniger an schönen Partieen, als an wirklich großzügiger Entwickelung fehlt. In starkem Salto mortale schloß sich Beethovens Es-dur Konzert daran, mit dem Ernst von Dohnányi sich in glänzender Weise bei uns einführte, ein echter Vollblutkünstler. In nicht geringerem Sprunge folgte die „Tannhäuser"-Ouvertüre, von jeher eine Meisterleistung Panzners und diesmal schwungvoller als je.

Gustav Kißling

BRÜSSEL: Die Konzertsaison setzt hier immer ziemlich spät ein: das erste Konzert fand am 8. November statt, es war das erste Concert populaire (Sylvain Dupuis). Das herrliche, klangschöne Orchester zeigte sich von seiner besten Seite. Beethovens „Vierte" und die Euryanthe-Ouvertüre bildeten die Pfeiler. Dazwischen als Novität Symphonische Variationen des hier wirkenden talentvollen Gilson, die sehr gefielen. Als Solist Mischa Elman mit dem interessanten Konzert von Glazounow und der Chaconne von Bach. Er fand begeisterte Aufnahme. — Das Zimmer-Quartett gab seinen ersten Abend mit Quartetten von Haydn, Beethoven und Brahms und entzückte durch sorgfältiges Zusammenspiel und schönen Klang.

Felix Welcker

DORTMUND: Im ersten Kammermusik-Abend von Janssen gelangte vom Dortmunder Streichquartett unter Mitwirkung von Marteau als Primgeiger Beethovens op. 59 No. 1 und mit Janssen am Klavier Weingartners interessantes e-moll Sextett zu künstlerischer Wiedergabe. Großzügig und klassisch war Marteau's Spiel in Bachs Sonate d-moll für Violine allein. — Der Musikverein erhob die „Schöpfung" zu einer musterhaften Aufführung; solistisch ragten hervor Tilly Cahnbley-Hinken und Rudolf Jaeger, während der Bassist Vaterhaus genügte. — In zwei Künstlerkonzerten der Dortmunder Zeitung brachte Frau Leffler-Burckard Isoldens Liebestod und die Ozeanarie mit gewaltigen Stimmitteln zu hinreißendem Vortrage. Rémond forcierte die Gralserzählung auf Kosten der Tonschönheit; klangschön und trefflich im Ausdruck sang Soomer Wotans Abschied und einige Loewesche Balladen. Von musikalischer Intelligenz zeugte der Vortrag des Violinkonzertes durch Ilona von Regaczi. — Im ersten Philharmonischen Solistenkonzert entzückte Angèle Vidron durch ihre schillernde Technik in Händels Nachtigallen-Arie und einer Arie aus „Traviata", während Marix Lövensohn in Gernsheims Konzert, op. 78, und kleineren Stücken von Bach den Ruf eines tüchtigen Künstlers bestätigte. Das Philharmonische Orchester bewährte sich unter Hüttner u. a. durch eine schalkhaft-witzige Ouvertüre zu Goldonis Lustspiel „Le Baruffe Chiozzotta" von Sinigaglia, einer zum Teil fesselnd instrumentierten, doch zu langen Serenade von Sekles, einer solchen für vier kleine Orchester von Mozart und in Fragmenten Wagnerscher Opern. Nach einem erläuternden Vortrag von Dr. Tischer sang in einem Konzert des Konservatoriums der Bassist Hammacher Schuberts Müllerlieder mit edlem Ton und seelischem Empfinden.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Im zweiten Hoftheaterkonzert der Serie A gelangte als Neuheit eine Symphonie C-dur von Hans Huber zu Gehör, die der Komponist als „heroische" bezeichnet. Wenn auch diese Benennung für den geistigen Inhalt und den formalen Aufbau der Symphonie nicht ganz zuzutreffen scheint, so hat der schweizerische Tonsetzer damit doch ein Werk geschaffen, das viel gutklingende Musik enthält und durch reiche Erfindung sich ebenso auszeichnet wie durch wirksame, charakteristische Instrumentation. Der dritte Satz (Totentanz) und das Finale, das nach leidenschaftlichen Ausbrüchen in einem kurzen Lobgesang einer Singstimme ausklingt, entschieden den freundlichen Erfolg der Neuheit, den diese zum guten Teile der hingebenden Ausführung unter Adolf Hagen verdankt. — Das zweite Konzert der „Vereinigung der Musikfreunde" brachte als Instrumentalsolisten den spanischen Geiger Joan Manén, der mit der innigen, keuschen und von vollem Verständnis getragenen Wiedergabe des Mozartschen D-dur Konzerts auch den verwöhntesten Kenner befriedigen mußte (wenn auch vielleicht die Auffassung ein wenig zu süß war), während er mit einigen brillanten Solostücken dem großen Publikum seine glänzende, jede Schwierigkeit mühelos besiegende Technik aufs wirksamste vorführte. Neben ihm trat der Tenorist Paul Schmedes sehr stark zurück, da er weder durch Glanz der Stimme noch durch

Digitized by Google
© Nachdruck verboten
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesangskünstlerische Durchbildung oder Kunst des Vortrags sich hervorzutun vermochte. — In einem Sonderkonzert im Königlichen Opernhause stellte sich der elfjährige Klaviervirtuose und Komponist Georg Szell erstmalig in Deutschland vor und erzielte einen sehr freundlichen Erfolg. Dieser galt jedoch nicht sowohl den pianistischen Leistungen des Knaben, die zwar sehr schätzenswert, aber keineswegs von einem außergewöhnlichen künstlerischen Werte sind, als vielmehr den Proben seines kompositorischen Talentes, das ungewöhnlich stark zu sein und zu schönen Hoffnungen zu berechtigen scheint. Überraschte schon die selbstverfaßte Kadenz in Mozarts Klavierkonzert A-dur durch auffallendes Formentalent, so konnte man diese Eigenschaft, in Verbindung mit einer überaus frischen Erfindungsgabe in einer Ouvertüre und einem Rondo für Klavier und Orchester erkennen, so daß man den Eindruck eines schöpferisch ungemein beanlagten Kindes hatte, über dessen Entwicklung ein glücklicher Stern leuchten und das vor dem nervenaufreibenden Konzertleben der Wunderkinder in Zukunft möglichst bewahrt bleiben möge. Daß die Königliche Kapelle unter Ernst v. Schuch die Ouvertüre des kleinen Ungarn prächtig herausbrachte, ist selbstverständlich; hundert erwachsene, inländische Komponisten warten leider vergebens auf eine solche Auszeichnung, wie sie dem fremden Knaben ohne weiteres zuteil ward. — Der Dresdener Mozartverein brachte unter Max v. Hakens sicherer Führung an seinem ersten Konzertabend das Concerto grosso B-dur (mit Oboen) von Händel zu Gehör, während als Instrumentalsolistin Clotilde Kleeberg durch die meisterhafte Wiedergabe des Klavierkonzerts A-dur entzückte. Vier interessante Kanons von Mozart wurden von den Gymnasialgesangsklassen des Herrn O. Eichler unter lebhaftem Beifall gesungen. — Lebhafte Teilnahme erregte das neue Klavierkonzert mit Männerchor von Ferruccio Busoni, das durch Mark Günzburg unter Paul Colbergs Leitung und Mitwirkung der Robert Schumannschen Singakademie sehr eindrucksvoll und mit technischer Meisterschaft vorgetragen wurde. Die Absicht Busoni's, in einem Klavierkonzert die vier Lebensalter des Menschen musikalisch darzustellen, verrät unter allen Umständen ein großes Wollen, dem auch das Können teilweise entspricht. Aber der Komponist belastet das Orchester dermaßen, daß dem Klavier ungeheurer Kraftaufwand zugemutet wird, wenn es nicht übertönt werden will. So kommt es zu einem wahren Duell zwischen Soloinstrument und Orchester, und das unablässige Aufeinanderprallen wuchtiger, meist sehr hart harmonisierter Tonmassen ermüdet dermaßen, daß der vom Tonsetzer gewollte Eindruck nur zum kleinen Teil erzielt wird. — An Solistenabenden sind Klavierkonzerte von Ignaz Friedman, dem kraftgewaltigen, aber der Poesie entbehrenden Techniker, und von Johanna Thamm zu nennen, die sich aus einem reichbegabten Kinde zur fertigen Virtuosin entwickelt hat. Julia Culps bewundernswerte Kunst des Liedergesangs feierte wieder einen stolzen Triumph, und in Eva Lißmann, die unter pianistischer Mitwirkung von Alfred Sittard konzertierte, lernte man eine Sängerin von etwas sprödem Sopran kennen, deren Vortrag nicht persönlich genug ist, um auf die Dauer zu fesseln. F. A. Geißler

ESSEN: Der Musikverein bescherte uns im ersten Konzerte Regers Hiller-Variationen und Strauß' „Eulenspiegel" in einer nicht gerade hervorragenden Interpretation durch Witte. Ossip Gabrilowitsch spielte das Klavierkonzert von Rachmaninoff sehr klangschön, obwohl er mit dem in der Klangentfaltung gar nicht zurückgehaltenen Orchester einen Kampf ums Gehörtwerden vollführen mußte. Im zweiten Konzert, das „Fausts Verdammung" von Berlioz brachte, waren den ausgezeichneten Solisten Ludwig Heß, Lola Artôt de Padilla und Rudolf Moest tiefe Eindrücke zu danken.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Der Rühlsche Gesangverein eröffnete die neue Saison mit einer schönen Aufführung des Requiems von Brahms, dem er mehrere Mendelssohniana, darunter den 43. und 114. Psalm folgen ließ. Viel Anerkennung fand dabei Professor Eberhard Schwickerath-Aachen, den sich der Verein nach Abgang seines früheren Kapellmeisters Siegfried Ochs verschrieben hat. Schwickeraths schlicht-solide Direktionsart erwies sich für Chor, Orchester, Solisten (Frau Noordewier-Reddingius und Hermann Weil-Stuttgart) und ihr Zusammenwirken, für die Plastik und Klangschönheit der Wiedergabe so wohlbekömmlich, daß man dem Verein die neue, vorläufig erst provisorische Leitung auch auf die Dauer wünschen möchte. — W. Mengelberg im „Museum" machte sich jüngst durch vorzügliche Darstellung von Wagners „Faustouvertüre" und „Siegfried-Idyll", Liszts „Hunnenschlacht" und Strauß' „Heldenleben" verdient und gereicht jetzt auch den Sonntagskonzerten zu erneuter Hebung. Hier nahm er sich des alten, ewig jungen Haydn in dessen c-moll Symphonie No. 9 liebevoll an, und zu Ehren dieses Meisters trat auch der vortreffliche Cellist G. Hekking in dem Cellokonzert op. 101 mit vielem Erfolg auf. — Einen gediegenen Kammermusik-Abend dankte man wieder den Herren des Petersburger Quartetts. — Öfter begegnet man jetzt im hiesigen Musikleben auch „Sonaten-Abenden"; an einem von ihnen führten Alfred Heß (Violine) und Willy Rehberg (Klavier) neue Werke von Busoni und Sjögren ein, während die Geigerin Mina Rode mit der Pianistin Erika von Binzer-München — zwei sehr sympathische, begabte und vorzüglich zu einander stimmende Kunsterscheinungen — auf ihrem anregenden Programm u. a. auch ein recht interessantes Opus (No. 13) von Paul Scheinpflug führten, dessen zweiter Satz eine Haidesommernachtsstimmung mit feiner Empfindung in Töne umsetzt. Die Reproduktion war hier wie im ganzen Verlauf des Abends von feinem Schliff und deutete auf ein lebhaftes, poesievolles Mitempfinden. Auch ein Klavier-Abend von Bruno Hinze-Reinhold und die Liedersängerin Margarete Loewe rangieren zu den vornehmeren Konzerterlebnissen der letzten Wochen, in denen sich sonst noch eine Überfülle von Musikproduktion zusammendrängte.

Digitized by Google
Original from Hans Pfeilschmidt
UNIVERSITY OF MICHIGAN

HAAG: Die Konzertsaison hat diesmal früher angefangen wie sonst. Der Verein Haagsche Kunstkring plant eine Reihe Mittagskonzerte zu veranstalten, um jungen niederländischen Komponisten die Gelegenheit zu bieten, ihre Werke in weiteren Kreisen bekanntzumachen: ein lobenswertes Streben, wo man hier niederländische Kompositionen sogar noch etwas mißtrauisch betrachtet. Das erste Konzert brachte nur Lieder: von Zeldenrust, Paula Moes-de Clerq Zubli, Sem Dresden, Sam Schuyer und Dr. Herman van Leeuwen. Vieles zeigte frisches Talent und produktive Begabung. Das Konzert fand weniger Teilnahme, wie es verdiente, aber aller Anfang ist schwer. — Vielen Genuß bot ein Konzert des Zalsman-Quartetts (Johanne van de Linde-Hermine Scholten-Jacques van Kempen-Gerard Zalsman) mit Chören a cappella aus alter und neuer Zeit. — Die Schwestern Chaigneau boten in ihrem Konzert u. a. eine glänzende Wiedergabe von Regers Trio op. 102. — Das Künstlerpaar Pablo Casals und Julius Röntgen hatte bei seinem Sonatenabend leider keine große Hörerschaft, aber der Beifall war begeistert und durchaus verdient. — Eine angenehme Überraschung bedeutete das Auftreten unserer einheimischen Sängerin Marie Russer, die voriges Jahr zur weiteren Ausbildung nach Deutschland gegangen war und nun durch glänzende Gesangstechnik, deutliche und tadellose Aussprache, gefühlvollen Vortrag und durchaus intelligente Interpretation von Liedern von Wolf, Cornelius, Brahms, von Brucken Fock u. a. erfreute. — Kathleen Parlow versetzte auch hier das Publikum durch ihr phänomenales Spiel in Begeisterung. — Das Residenz-Orchester hat seine Mittagskonzerte wieder angefangen. Das erste brachte Berlioz' „Fantastique" und Strauß' „Eulenspiegel". Beide Werke wurden unter Leitung von Dr. Henri Viotta glänzend wiedergegeben. Casals entzückte durch seinen meisterhaften Vortrag des Saint-Saëns'schen Cello-Konzerts und Boëllmann's Variations symphoniques. — Das Concertgebouw-Orkest aus Amsterdam kam mit Jacques Thibaud (Symphonie espagnole von Lalo, Konzertstück von Saint-Saëns) und Anton van Rooy (Wotans Abschied und Lieder von Schubert) als Solisten. Das Orchester bot u. a. Brahms' „Erste", das Siegfried-Idyll und als Novitäten Salomes Tanz von Strauß und „Psyché et Eros" von César Franck. — Zuletzt erwähnen wir noch eine sehr schöne Aufführung von Haydns „Schöpfung" durch die Gesangsabteilung des Vereins Toonkunst unter Leitung von A. B. H. Verhey und Mitwirkung der Solisten Tilia Hill, Walther van Son und Thomas Denys und des Residenz-Orchesters.

Herman Rutters

HAMBURG: Unsere Philharmonie, die in die Notlage versetzt ist, während der Dauer des Fiedlerschen Amerika-Urlaubs mit Gastdirigenten zu arbeiten, hatte zum Leiter ihres ersten Konzertes Ernst von Schuch ausersehen. Aber, wie schon mehrmals, sagte Schuch auch dieses Hamburger Konzert ab, das in Vertretung des Dresdener Meisterdirigenten nunmehr von Generalmusikdirektor William Kes aus Koblenz geleitet wurde. Kes führte sich als solider Normalmusiker, bei dem große künstlerische Überraschungen zwar ausgeschlossen sind, ein; ein Orchesterführer von tüchtiger Routine und allen jenen zuverlässigen Eigenschaften, die zur Führung eines fremden Instrumentalkörpers vor allem nötig sind. Das Programm, das er dirigierte, war wenig aufregend. Die stärkeren Eindrücke des Abends gingen vom Solisten Ferruccio Busoni aus, der Liszts Es-dur Konzert sowohl nach der technischen wie nach der geistigen Seite hin glänzend spielte. Das zweite Konzert leitete Karl Panzner aus Bremen. Auch ein homo novus für Hamburg. Er dirigierte Liszts Faust-Symphonie und Vorspiel und Liebestod von „Tristan und Isolde" nicht gerade mit den feinsten psychischen Differenzierungen, nicht gerade mit Erschöpfung ihres seelischen Gehalts, aber mit großem Zug und mit starkem aggressiven musikalischen Elan. Sein Erfolg beim Publikum war so groß wie sein Erfolg beim Orchester, dem die überlegenen Führereigenschaften des Bremer Dirigenten nicht wenig imponierten. Als dritten Gastdirigenten begrüßte die Philharmonie in ihrem Vereinskonzert Gustav Mahler, der ebenfalls ein nur aus bewährten Zugstücken zusammengesetztes Programm dirigierte. Beethovens Siebente Symphonie, die „Coriolan"-Ouvertüre, das „Meistersinger"-Vorspiel und Tschaikowsky's „Romeo und Julia". Den echten Mahler lernte man bei dieser Gelegenheit kaum kennen. Die Beethovensche Symphonie wurde fast allzu durchgeistigt und unter allzu großer Askese im Klang wiedergegeben. Prachtvoll gelang die „Coriolan"-Ouvertüre. Nikisch versuchte im zweiten Konzert den von ihm schon in Berlin protegierten Buttykay hier einzuführen. Viel Glück hatte er bei diesem Versuch nicht, denn nur die beiden klangschönen Mittelsätze interessierten stärker, während der brüchige erste Satz und die allzu leicht gewogenen Variationen des Finale doch abfallen mußten. Solist dieses Konzertes war Paul Goldschmidt, der ebenfalls Liszts Es-dur Konzert spielte. Nicht minder glänzend und nicht minder erfolgreich als Busoni. Prof. Neglia, der seit vorigem Winter Abonnementskonzerte hier veranstaltet und sich dabei die Förderung unbekannter Talente nach Möglichkeit angelegen sein läßt, hat sich ein großes Verdienst erworben, indem er Nicodés Gloria-Symphonie in ganz ausgezeichneter Weise zu Gehör brachte. Der Erfolg des abnormen, stark exzedierenden und durch diese Exzesse die Fülle des Talentvollen erdrückenden Werkes war so stark, daß Neglia sich mit der Absicht tragen kann, im Januar eine Wiederholung der Symphonie stattfinden zu lassen.

Heinrich Chevalley

KASSEL: Die Konzertsaison ist eröffnet auf der ganzen Linie. Symphoniekonzerte, Kammermusik, Choraufführungen und Solistenkonzerte, alles hat eingesetzt. Eine Erstdarbietung von Humperdincks interessanter „Mauriscber Rhapsodie" wie eine Wiederholung von „Tod und Verklärung" von Strauß wurden im ersten Konzert der Königlichen Kapelle unter Professor Beier bestens geboten und dankbar aufgenommen, während Richard Burmeister unsere Erwartungen mehr mit Liszts Concert pathétique (in eigner Bearbeitung) wie

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

als Chopin-Interpret erfüllte. — Die Quartettvereinigung (Hoppen, Kruse, Keller, Monhaupt) erfreute mit Mendelssohns D-dur- und Haydns Kaiserquartett sowie unter Mitwirkung der Herren Lohmann, zur Linde, Brachold, Sommer mit Beethovens Septett. — Mendelssohns „Walpurgisnacht" und der dritte Teil von Schumanns „Faust" bildeten die ersten Gaben des Oratorienvereins (Dirigent: Hallwachs). Tüchtige Solisten (Frieda Mareck, Mathilde Dennery, Hans Wuzél und H. Kühlborn), der altbewährte Chor und das Orchester (Kapelle des 83. Inf.-Regts.) setzten mit vollem Erfolg ihr bestes Können ein. — Eine wohlgelungene Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" bot mit guten Solisten (Anna Hartung, Margarete Altmann-Kuntz, Frl. Rilba, Richard Fischer und C. Groß) und der Kapelle der 167er der Philharmonische Chor unter Heinrich Nagel. — Hohes Interesse weckte das erste Auftreten von Johannes Messchaert, der, fein begleitet von Hallwachs, Lieder von Schumann und Schubert wie Balladen von Loewe sang und mit Beifall überschüttet ward. Neben ihm zeigte sich Frau Lorey-Mikorey als treffliche Pianistin. — Auch ein Konzert von Laura Schüller (Klavier) und Erna Schulz (Violine) — erste Sonate von Brahms, Kreutzer-Sonate und Bachs Chaconne — war höchst genußreich.

Dr. Brede

KÖLN: Im zweiten Gürzenichkonzert konnte Vincent d'Indy's Symphonie für Orchester und Klavier über einen französischen Berggesang, eine im Wechsel der musikalischen Gedanken und deren schwer verständlichem Zusammenhange verstiegene und krause Arbeit, kaum weiter interessieren als durch die sehr geschickte, zeitweilig farbenschöne Instrumentierung. Der Pariser Pianist Auguste Pierret spielte den Klavierpart sowie später Sachen von Chabrier, Debussy und Liszt (10. Rhapsodie) geistig höchst anregend und in virtuoser Beziehung bravourös. Die nicht allzu zahlreichen Sänger und Sängerinnen schwedischer Nationalität, die durch die Konzertsäle des Kontinents wandern, haben gewöhnlich nicht nur schöne Stimmen, vielmehr auch was Tüchtiges gelernt. Das hält Valborg Svärdström-Werbeck aus Stockholm durchaus wahr. Ihr Sopran ist prachtvoll, und in Mozarts nachkomponierter Idomeneo-Arie, dann in einer Gruppe fein empfundener schwedischer Lieder zeigte sie viel weiterentwickelte, fesselnde Kunst, deren Basis eine vorzügliche Stimmtechnik ist. Fritz Steinbach, der zuvor die humorvolle Lustspiel-Ouvertüre von Sinigaglia zu prächtiger Wirkung gebracht und für d'Indy das immer mögliche getan hattte, erfreute zum Schluß durch eine herrliche Vorführung von Beethovens Zweiter.

Paul Hiller

LEIPZIG: Im vierten Gewandhauskonzert, das durch sehr wohlgelungene Vorführungen der Symphonieen in D-dur (No. 2) von Haydn und in F-dur (Pastorale) von Beethoven ein- und ausgeleitet wurde, haben die von Gustav Schreck geschulten und geleiteten Thomaner mit dem sehr schönen Vortrage der E. Fr. Richterschen Psalmen-Motette „Da Israel aus Ägypten zog" das Andenken des vor hundert Jahren geborenen hochverdienten Musiktheoretikers, Komponisten und zeitweiligen Thomaskantors Ernst Friedrich Richter gefeiert und weiteren prächtigen a cappella-Gesängen (Chöre von Elgar, Dvořák, Cui und Gretschaninow) ihren alten Ruf behauptet und die Zuhörerschaft begeistert, während der Schwerpunkt des fünften Gewandhauskonzertes in einem bedeutsamschönen Orchestervortrage lag: in einer durch Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester meisterlich vollbrachten ersten Wiederholung der seit drei Jahren hier nicht mehr erklungenen achten Symphonie von Anton Bruckner, jener imposanten c-moll Schöpfung, die von einem faustischen ersten Satze über ein den „deutschen Michel" in seiner biderben Rührigkeit und sinnigen Träumerei verherrlichendes Scherzo und ein wunderbar schwärmerisches Adagio hin zu dem mehr äußerlichen Klanggepränge einer „Dreikaiser-Zusammenkunft" hinführt, und die, wie das auch hier wieder geschah, zum mindesten mit ihren beiden mittleren Teilen zu begeisterungsvoller Sympathie für Bruckner stimmen muß. Im zweiten Programmteil erklangen die Hebriden-Ouvertüre (als würdiger Hinweis auf den Todestag Mendelssohns), das im Konzertsaal nicht zu voller Wirkung gelangende Orchesterzwischenspiel „Das Erntefest" aus dem Schillingsschen „Moloch" und Gesangsvorträge des Berliner Hofopernsängers Putnam Griswold, der seinen resonanzreichen, aber allzu tonstarren Bariton mit der liebenswürdigen orchesterbegleiteten Ballade „Flore und Blancheflur" von Stenhammar besser zur Geltung bringen konnte, als mit Hugo Wolfschen Liedern. — Im dritten Philharmonischen Konzert stellte Hans Winderstein auf recht wirksame Art Beethovens „Pastorale", Bizets erste L'Arlésienne-Suite und Berlioz' „Römischen Karneval" zueinander, und dazwischen hinein erwies sich der Spanier Alberto Jonás im Vortrage des Griegschen Konzertes und mehrerer Solostücke von Moszkowsky, Chopin und Liszt als ein Pianist von starkem, elegant-virtuosem Begabtsein und Können. — Das erste Orchester-Kammerkonzert von Hans Winderstein brachte in tüchtiger Ausführung Volkmanns F-dur Serenade, eine von Georg Göhler zusammengestellte anmutreiche Suite von Tanzstücken aus Mozarts Balletmusik „Les petits riens" und die Violinkonzerte in a-moll von Bach und in G-dur von Hermann Goetz, gespielt von Konzertmeister Robert Zeiler, der zwei Tage später auch an einem eigenen Kaufhausabend als Exekutant dreier Violinkonzerte von Brahms, Miroslaw Weber und Goldmark durch die musikalische und technische Sicherheit seines Spieles siegte und nur hinsichtlich einer differenzierteren Bogenbehandlung und Klanggebung noch Wünsche offen ließ. — Fritz von Bose erfreute in seiner mit Paul und Georg Wille veranstalteten zweiten Kammermusik durch edelartige Vorführungen der Trios in d-moll von Schumann und in D-dur von Beethoven und durch sehr schätzenswerte solistische Beigabe der Brahmsschen „Variationen über ein Thema von Händel". — Das Sevčik-Quartett, dem als sehr tüchtige Klavierpartnerin Vera Schapira assistierte, konnte sich mit sehr schönen Darbietungen der Streichquartette Op. 59 von Beethoven und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in f-moll von Weingartner und des Es-dur Klavierquartettes von Dvořak in der Gunst aller verständigen Hörer festsetzen. — Den Beweis weiteren Fortgeschrittenseins erbrachte mit dem Vortrage der Bachschen h-moll Sonate und der liebenswürdigen A-dur Sonate von Krehl die einheimische Violinistin Clara Schmidt-Guthaus. — Wohlgelungenen Konzerten des von Gustav Wohlgemuth geleiteten „Leipziger Männerchor“ und des unter Hans Sitt stehenden „Leipziger Lehrergesangverein“, in denen als bedeutsamere Novitäten einerseits neben der erfreulichen Wiederaufnahme mehrerer Schubertschen Chöre A. v. Othegravens „Sankt Michael“, Hegars „In den Alpen“ und Bruckners „Mitternacht“, andererseits neben einer dankenswerten Vorführung des Schumannschen Doppelchores „Verzeifle nicht im Schmerzenstal“ die Ballade „Der Feuerreiter“ und das Lied „Warnung vor dem Rhein“ von Matthieu Neumann erklangen und in denen als Solisten Carl Halir und der Gewandhausvioloncellist Max Kiesling lebhaft gefeiert, die elegante Klavierspielerin Celeste Chop-Groenevelt und zwei noch allzuwenig fertige Sängerinnen (Frl. Schönberger und Bremer) aber freundlich aufgenommen wurden, folgte der nun unter Karl Straube wirklich in Blüte kommende Bachverein mit einer nach Chrysanders Bearbeitung sinngemäß verkürzten Aufführung von Händels im allgemeinen allerherzlichstem Oratorium „Samson“, bei der sich der begeisterungsvolle Dirigent, der wohldisziplinierte ziemlich stimmfüllige Chor, die feinkünstlerisch gestaltenden Solisten Albert Jungblut, Agnes Leydhecker, Alfred Kase, Emilie Buff-Hedinger und Rudolf Gmür, das im Verein mit dem Cembalisten Max Seiffert und dem Organisten M. G. Fest trefflich spielende Gewandhausorchester und das ergriffene Publikum im wirklich würdigen Wiedergeben und Miterleben eines unvergänglich hohen Kunstwerkes zusammenfanden. — Von Gesangskonzerten haben über ein abermaliges Auftreten des Bestes wollenden, aber stimmohnmächtigen Tenoristen Oskar Noë ein Lieder- und Duettenabend der stimmhaft-schön singenden Damen Maria Knüpfer-Egli und Margarete Knüpfer, ein neueren Komponisten (Strauß, Mahler, Behm, Fleck, Kaun u. A.) geltender Liederabend von Ottilie Metzger, und, in seiner Art, auch ein Volkslieder- und Balladen-Abend Robert Kothes Begeisterung wachgerufen, während die junge hochstimmig-koloraturbegabte Sopranistin Käte Ufert rechtens lebhafter Sympathie begegnen konnte, und die mit schönen Mitteln und respektabler Schulung ausgerüstete Mezzosopranistin Maria Kühne viel Gutes von der Zukunft erhoffen machte. — Der erblindete Chemnitzer Organist Bernhard Pfannstiehl bewährte an Werken Weckmanns, Buxtehudes und J. S. Bachs neuerdings seine schöne Meisterschaft im Orgelspiel, und edle Klavierspielkunst betätigten der einheimische junge Pianist Georg Zscherneck, der diesmal unter Beihilfe des Winderstein-Orchesters mit reifen Reproduktionen der Konzerte in E-dur von d'Albert und in B-dur von Brahms erfreuen konnte, der technisch hochentwickelte Constantin Igumnow, der ausschließlich Werke russischer Komponisten spielte und dabei allerdings allzusehr in Klangextremen schwelgte, und Frederic Lamond, den man nach seinem technisch-bedeutenden, gestaltungskräftigen, durchaus klaren und ausdrucksadligen Vortrage der letzten fünf Klaviersonaten Beethovens als den berufenen Weiterwirker Bülowscher Großtaten anzuerkennen hatte. Arthur Smolian

LONDON: Das hervorstechendste Ereignis der musikalischen Herbstsaison, die in England bekanntlich nur in recht knappen Umrissen existiert, war das Musikfest in Sheffield. Zum ersten Male hatte man fünf Tage für das Programm bestimmt, und ebenfalls zum ersten Male neben Dr. Coward, der von seiner Gastfahrt nach Düsseldorf auch in Deutschland bekannt ist, nahm Henry Wood, der Leiter der Queen's Hall-Konzerte, in hervorragendem Maße an dem Musikfest teil. Bachs „Matthäuspassion“ wurde aufgeführt, und wie Herr Tree sich durch seine Hausdichter Comyns Carr und Stephen Philipps eine „neue Ausgabe“ des Goetheschen „Faust“ zulegte, unternahm es Herr Wood, die Begleitung des Bachschen Wunderwerkes „umzuschreiben“ und für die Orgel insbesondere einen neuen Part hinzuzukomponieren! Am besten, man läßt jede kritische Bemerkung bei solchem „Wagemut“, um es höflich zu sagen, beiseite. Den größten Erfolg während der fünf Tage trug Fritz Kreisler davon. Als Neuheit weckte Debussy's „L'enfant prodigue“ lebhaftes Interesse, namentlich in den pastoralen Szenen, die freilich mehr an die französische Provence als an Galiläa erinnern. Der Chor zeigte wieder seine wunderbare homogene Kraft und Präzision, namentlich in Verdi's „Requiem“. Von englischen Komponisten der Gegenwart errang Frederick Delius, der nun einmal ein Engländer sein will und deshalb von uns also anerkannt werden mag, einen hübschen Erfolg mit „Sea Drift“, einer Komposition, die nach der Walt Whitman'schen Dichtung vertont ist. Der Inhalt ist, wie mancher Leser sich erinnern dürfte, die Klage eines Vogels um seinen Herrn. Teresa Carreño elektrisierte wie immer mit ihrem mächtigen Temperament die Hörerschaft, namentlich beim Vortrag des Tschaikowsky'schen b-moll Konzertes. — Während der Festspielwoche mußte sich Henry Wood in der Leitung der Promenadenkonzerte in Queen's Hall durch Edouard Colonne aus Paris vertreten lassen. Diese jeden Herbst wiederholten Veranstaltungen sind jetzt zu einer ständigen Einrichtung des künstlerischen Lebens der Hauptstadt geworden, und sie haben, wie ich gar nicht oft genug an dieser Stelle betonen kann, dem musikalischen Geschmack namentlich in den mittleren Schichten der Bevölkerung enormen Vorschub geleistet. — Für die nächsten Wochen ist eine mächtige Flut musikalischer Genüsse in England und in London insbesondere im Ansteigen. Am 14. Oktober begann das Musikfest in Bristol. Unter den Darbietungen ist für uns Deutsche eine von besonderem Interesse, nämlich die Aufführung der „Walküre“ ohne Strich auf einer Konzertbühne. Nächste Woche wird Ysaye wieder seine Zaubergeige singen lassen, Sir Edward Elgar eine neue Komposition, „The Wand of Youth“, zum erstenmal in London dirigieren und Lady Hallé nach langer Abwesen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heit wieder einmal vor ihren Freunden ihre ewig junge Kunst üben. — — Die Konzertsaison des diesjährigen Herbstes ist nunmehr im vollen Gange, und wenn das winterliche Wetter anhalten sollte, dessen wir uns nun seit einigen Tagen erfreuen, dann dürften auch die Kassenberichte bald einen erfreulicheren Ton annehmen, als das bisher der Fall war, wo das herrliche Herbstwetter die Leute noch immer hinaus ins Freie, auf das Land, an die See und in die Parks lockte. Der Londoner ist bekanntlich ein sehr schlechter Konzertbesucher, es sei denn, daß es sich um die sogenannten „Stars" handelt, die immer auf volle Säle rechnen können, selbst wenn sie schon sehr stark im Erblassen sind. Übrigens haben wir dieser Tage die Patti wieder zu hören bekommen, die nach ihrem letzten, „endgültig letzten" Abschiedskonzert nicht mehr in London gesungen hat. Sie wirkte in einem Wohltätigkeitskonzert mit, das der durch seine Philippiken gegen das Leben und Treiben der fashionablen Welt so bekannt gewordene katholische Pater Vaughan zum Besten armer Kinder arrangierte. Der riesige Saal der „Albert Hall" war bis auf den letzten Platz gefüllt, und die Zeitungen schwärmten tagelang von der „ewig jungen" Sängerin, deren Stimme seit ihrem vorjährigen Erscheinen in der genannten Halle an Kraft außerordentlich gewonnen haben soll, ein Geheimnis, das sich wohl am einfachsten dadurch erklären lassen dürfte, daß die Künstlerin sich, wenn sie heute gelegentlich wieder einmal singt, nicht mehr so schont, wie es sonst ihre Gewohnheit war, wenn sie in kürzeren Zwischenräumen auftrat. Auch die Melba hat am vorigen Sonnabend in der „Albert Hall" ein Konzert gegeben, ein Abschiedskonzert auf längere Zeit, denn die berühmte Australierin wird erst im Jahre 1910 wieder nach London kommen und diesen Winter über ganz in Amerika bleiben. Sie sang unter anderem die Wahnsinnsarie aus der „Lucia" und erregte mit dieser Leistung eine solche Begeisterung, daß sie immer wieder gerufen wurde und sich trotz der größten Hartnäckigkeit ihrerseits schließlich doch zu einigen Zugaben bequemen mußte, nachdem sie, wie ein Kritiker ausgerechnet hat, eine halbe Meile „durch immer wiederkommen" zurückgelegt hatte. Eugène Ysaye feierte jüngst wahre Triumphe in verschiedenen Händelschen und Geminianischen Kompositionen. — Daß Sir Edward Elgar den musikalischen Lehrstuhl an der Universität Birmingham aufgegeben hat, ist von der Tagespresse sehr bedauert und als ein schrecklicher Verlust bezeichnet worden, aber es fehlt nicht an Leuten, die den Entschluß des Tonsetzers in einem anderen Lichte betrachten. Bedeutende Komponisten sind nicht immer die besten Lehrer, und Elgar dürfte zu denjenigen gehören, die auf dem erstgenannten Gebiete mehr zu leisten vermögen, wenn ihre Zeit nicht durch theoretischen Unterricht zu sehr in Anspruch genommen wird. In London speziell sieht man gegenwärtig mit großem Interesse seiner langerwarteten ersten Symphonie entgegen, die demnächst von dem hiesigen Symphonie-Orchester in der „Queens Hall" unter Wood's Leitung zur Aufführung gelangen wird. a. r.

MANCHESTER: In den Hallé-Konzerten gelangten zur Aufführung Beethoven: Fünfte Symphonie, Brahms: Dritte Symphonie, Strauß: Tod und Verklärung, Grieg: Klavierkonzert (Carreño), Tschaikowsky: Violinkonzert (Brodsky) und als Neuheit Debussy: „Après-midi d'un Faune". Da Aufführungen neuerer Werke in den Hallé-Konzerten fast zu den Seltenheiten zählen, werden im hiesigen Publikum allenthalben Klagen über diese doch wohl zu weit gehende konservative Tendenz laut. Ein weiterer Grund zur Unzufriedenheit liegt in dem Umstande, daß wenig Abwechselung an Solisten herrscht; es sind mehr oder weniger dieselben Künstler, die jahraus, jahrein vor die Subskribenten treten. — F. Beidler wurde als Dirigent für die Gentlemen's Concerts gewonnen. — Vom ersten Abend des Brodsky-Quartetts erwähne ich Beethovens op. 132 und Schuberts B-dur Trio mit Max Mayer am Klavier. — Das Pollain-Quartett vermittelte die Bekanntschaft mit altfranzösischer Musik in Originalbesetzung. — Nellie Melba und Luisa Tetrazzini sangen in ballad concerts. K. U. Seige

MÜNCHEN: Das Unglaubliche scheint Wahrheit zu werden; die Lehren, die die konzertierenden Künstler in den letzten Jahren empfingen, sind zu bitter gewesen. Was man nicht zu hoffen wagte, ist eingetreten: die Anzahl der Konzerte ist dem Vorjahr gegenüber nicht gestiegen, sondern sehr erheblich zurückgegangen, ungeachtet der eigentlich schaudererregenden Tatsache, daß wir nun vier große Orchestervereinigungen besitzen, deren jede eine erkleckliche Reihe von Abonnementskonzerten gibt. Neben der alteingesessenen Musikalischen Akademie (Königliches Hoforchester unter Mottl) steht nunmehr das neugegründete Konzertvereinsorchester unter Ferdinand Löwe, das in der Tonhalle die Rolle des früheren Kaim-Orchesters weiter spielt; ferner das Tonkünstlerorchester (altes Kaim-Orchester), das einen Meisterdirigentenzyklus angekündigt hat; endlich das Philharmonische Orchester unter Jan Ingenhoven. Ist trotzdem die Zahl der Konzerte gesunken, so liegt das an der Verminderung der eigentlichen Solistenabende; und dieses Unglück ist zu tragen. Der erste Konzertvereinsabend bedeutete einen vollen und wohlverdienten Triumph. Man weiß, daß der Berliner Zentralvorstand mit all und jeden Mitteln die Bildung dieses neuen Orchesters zu verhindern versucht hatte; trotzdem ist es gelungen, eine Körperschaft zusammenzubringen, deren Streicher als ganz vorzüglich bezeichnet werden müssen, ebenso in der Hauptsache deren Blechbläser; eine kleine Verbesserung wäre noch an dem und jenem Pulte der Holzbläser vielleicht zu denken, doch sei ausdrücklich betont, daß auch die jetzige Besetzung allen billigen Ansprüchen, die an eine so junge und unter so schwierigen Umständen gebildete Vereinigung gestellt werden können, vollauf genügt. Ferdinand Löwe dirigierte in wahrhaft großzügiger Weise Beethoven und Bruckner, großzügig trotz einer so eminenten Ausarbeitung des Details und der Mittelstimmen, wie man sie nur in den seltensten Fällen zu hören bekommt. Etwas spricht dabei auch die durch die Umgestaltung und Renovierung des Kaim-Saales (durch Heilmann & Littmann) fast

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

überscharf gewordene Akustik mit. Die Volks-Symphoniekonzerte leitet Hofkapellmeister Prill, der am ersten Abend sehr gewandt und routiniert dirigierte, ohne noch ganz die Verschmelzung und feine Abtönung des jungen Orchesters zustande zu bringen, wie sie Löwe schon geglückt war. Alles in allem kann man die Gewißheit haben, daß das Konzertvereinsorchester die Antwartschaft auf eine allererste Stelle in unserem Musikleben hat. Die Akademie hatte für ihr Allerheiligenkonzert dieses Mal „Fausts Verdammung" von Berlioz gewählt. Mag man auch noch so sehr an der argen Verballhornung Goethes Anstoß nehmen, der gewaltigen Wirkung der auf ihrem Grunde entrollten Bilder vermag man sich nicht zu entziehen, insbesondere dann nicht, wenn sie einen genialen Ausdeuter finden wie Mottl; er wurde aufs prächtigste unterstützt durch sein getreues Orchester und den von seinem Führer, Fritz Cortolezis, wieder aufs sorgfältigste vorbereiteten Riesenchor des Lehrergesangvereins. Nicht ganz zu befriedigen vermochten die Solisten, mit Ausnahme des wie stets seiner Aufgabe glänzend gewachsenen Ludwig Heß. Ebenfalls zu Frankreichs musikalischen Gefilden führte das erste Abonnementskonzert des Philharmonischen Orchesters; fast das ganze Programm war der jungfranzösischen Komponistenschule gewidmet; was man da hörte, war gewiß durchweg recht interessant; allein eine Welt, die in dieser Musik die einzige Zukunft ihrer Kunst erblicken müßte, würde doch bald, dünkt mich, auch begeisterten Anhängern dieser Schule ein wenig langweilig und öde vorkommen. Manche der dieses Mal zu Worte Gekommenen haben sicherlich nicht Unbedeutendes zu sagen, obwohl Einzelnes Wagners oder der Nordländer Einfluß unverkennbar erweist; eigentlich originell ist aber doch wieder nur Debussy, der in seinen „Jeux de vagues" das Äusserste an reiner Klang- und Stimmungsmalerei, das Äusserste jedoch auch an erfinderischer Impotenz leistet; darüber kommt man mit allen schönen Schlagworten nicht hinweg. Ingenhoven und sein Orchester taten alles für die Werke; leider konnten sie Strauß' „Macbeth", der den Schluß bildete, nicht völlig genugtun. Die mitwirkende Pariser Primadonna Félia Litvinne erwies sich als eine Sängerin mit ganz hervorragenden und ausgezeichnet geschulten Stimmitteln, der auch plastische Darstellungskraft nicht fehlt; tiefer gehende Wirkungen zu erreichen scheint ihr jedoch versagt. Dr. Eduard Wahl

PARIS: Colonne und Chevillard begannen ihre großen Sonntagskonzerte beide am 18. Oktober. Colonne bot zuerst noch einmal die vielbeliebte „Damnation de Faust" von Berlioz und feierte im zweiten Konzert die siebenzigste Wiederkehr des Geburtstages von Georges Bizet mit einem Bizetkonzert, obschon der Schöpfer der „Carmen" nur zwei wenig bedeutende Ouvertüren („Patrie" und „Roma") für den Konzertsaal geschrieben hat. Die Szenenmusik zur „Arlésienne" und wenig bekannte Fragmente der Opern „Djamileh" und „Perlenfischer" sowie einige Lieder füllten den übrigen Raum des Programmes nicht ganz. Das von der Russin Olga Samaroff gut vorgetragene Klavierkonzert von Grieg bildete eine willkommene Abwechselung. — Chevillard hatte sich letzten Winter wegen eines Augenleidens fast beständig ersetzen lassen müssen. Er ist glücklicherweise wieder hergestellt und scheint den löblichen Vorsatz gefaßt zu haben, mehr Neuheiten zu bringen als früher. Eine halbe Neuheit nur war freilich im ersten Konzert das geistreich instrumentierte Vorspiel zum dritten Akt von „Ariane et Barbe-Bleue" von Paul Dukas, und diese Entlehnung aus der Komischen Oper, wo dieses Werk nur einen bedingten Erfolg hatte, war kaum sehr berechtigt. Wirklich neu war im zweiten Konzerte das symphonische Gedicht des bisher unbekannten Edouard Flament „Oceano nox" nach dem berühmten Gedichte Victor Hugos, der dieses unvollständige lateinische Zitat einem großartigen dichterischen Nachtbilde gegeben. Zum Unterschied von sonstigem Gebrauche jüngerer Komponisten bevorzugt Flament deutlich ausgeprägte Motive und klare Entwickelung, ist aber darin von allen möglichen Vorbildern abhängig. Das Publikum schien sich jedoch nicht daran zu stoßen und nahm das gefällige Werk sehr gut auf. Sehr gefiel auch ein zum erstenmal in Paris gehörtes Bachsches Klavierkonzert in E-dur, das Diémer spielte. Als hierauf Chevillard seine vor langen Jahren geschriebene, tüchtig gearbeitete „Ballade Symphonique" wieder aufnahm, verdunkelte sich der Saal Gaveau plötzlich vollständig, und wegen des strengen Gesetzes der Sonntagsruhe war es unmöglich, den Schaden der elektrischen Leitung sofort auszubessern. Das Publikum mußte mit Entschuldigung entlassen werden, obschon außer der Ballade Chevillard's auch noch „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß gespielt werden sollte. Das verhinderte freilich einige gewissenhafte Kritiker nicht, am folgenden Tage ihren Lesern zu erzählen, daß diese beiden Werke noch nie einen so günstigen Eindruck gemacht hätten. — Spät, wie immer, beginnnen in Paris die Virtuosenkonzerte. Den Anfang machte der amerikanische Geiger Albert Spalding, der im „Teufelstriller" Tartini's bedeutende Technik entwickelte und mit dem italienischen Pianisten Alfredo Oswald zusammen die c-moll Sonate von Beethoven mit Verständnis und gutem Erfolge zum Vortrag brachte. Felix Vogt

ST. PETERSBURG: Das erste Symphoniekonzert der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft war eine Erinnerungsfeier für Rimsky-Korssakow, die unter Saffonow's Leitung einen äußerst würdevollen Verlauf nahm. An der Spitze des Programms stand der von Glasunow instrumentierte Chopin'sche Trauermarsch; es folgten weiter nur Werke von Rimsky-Korssakow. Dem zweiten symphonischen Konzert lag ein reichhaltiges Programm zugrunde: Beethovens „Pastorale", eine große Suite von A. Tanejew und die Carelia-Suite von Sibelius. Die Werke wurden von Robert Kajanus aus Helsingfors zu allgemeiner Befriedigung wiedergegeben, aber von der Zuhörerschaft lau aufgenommen. Als Solistin erntete die einheimische Pianistin Frau Barinow mit dem Es-dur Konzert von Liszt und einigen Solostücken lebhaften Beifall. — Wie sich das erste der Siloti-Konzerte auch zu einer Gedächtnisfeier für Rimsky-Korssakow gestaltete, so enthielt das zweite

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die vierte Symphonie und „Hamlet“ von Tschaikowsky, in pietätvoller Erinnerung an den fünfzehnten Todestag dieses Meisters. Den zweiten Teil des Abends füllten Werke von Liszt, darunter wiederum das Es-dur Konzert, diesmal aber von Gottfried Galston, dem Petersburger Publikum keine neue Virtuosenerscheinung, wahrhaft glänzend gespielt. — Zu eigenen Konzerten erschienen Ludwig Wüllner, die Pianisten Drossdow, Slivinski, Galston, der Cellist Malmgren u. a. Bernhard Wendel

SCHWERIN i. M.: Der Mecklenburger Kruse-Danzig erfreute in seinem Liederabend wieder durch prächtige Stimmittel und temperamentvollen Vortrag. Seim-Schwerin sang die schönen Stormschen Fiedellieder in der interessanten Komposition des jüngst verstorbenen van Eyken. Hetta von Schmidt lernte man aufs neue als eine kluge und wohlgebildete Konzertsängerin kennen. Julia Culp mit Schmid-Lindner am Flügel und das Holländische Trio legten Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung in ihre echt künstlerischen Darbietungen. Der neue Domorganist, Königlicher Musikdirektor Klose, führte sich in Hofmusikdirektor Rombergs Kirchenmusiken als ein feiner Musiker und vortrefflicher Orgelvirtuose ein.

Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Die Orchestervereinigung und die Quartettgenossenschaft Tor Aulin's haben die Saison durch je ein Konzert eingeleitet. In dieser herrschte ein klassisch-deutsches, in jener ein schwedisch-russisches Programm mit der feurigen h-moll Symphonie Borodin's als Hauptnummer. Die in London wirkenden Schweden Roth und Kjellström spielten uns ein jugendlich unreifes Violinwerk Walford Davies (Sonate op. 7) vor. Die Violinistin Kathleen Parlow, die Sänger Heinemann, Dr. Wüllner und Aino Ackté gastierten.

Ansgar Roth

STUTTGART: Mit einem Konzert zum Besten der Richard Wagnerstipendienstiftung ergriff Max Schillings das Szepter im Konzertsaal. Mehr als mit der Aufführung der „Neunten“ errang er mit drei eigenen Werken, dem symphonischen Prolog zu „König Ödipus“, „Erntefest“ aus „Moloch“ und den von Ludwig Heß hochkünstlerisch wiedergegebenen „Glockenliedern“ begeisterten Beifall. Das erste Abonnementskonzert war Haydn (dritte „Londoner“), Mozart (D-dur „ohne Menuett“) und Beethoven („Eroica“) gewidmet. Im zweiten lernten wir die stimmungskräftige Tondichtung „Appalachia“, Variationen über ein altes Sklavenlied für Orchester mit Schlußchor von Frederick Delius, das zart und eigenartig gefärbte Stimmungsbild „L'après-midi d'un Faune“ von Claude Debussy und die künstlerisch etwas leichter wiegende, aber geschmackvoll gemachte „Suite fantastique“ für Klavier und Orchester von Ernest Schelling kennen. Der sein Werk selbst am Klavier wiedergebende Künstler zeigte sich außerdem noch in den Symphonischen Variationen von César Franck und in einem am folgenden Tage mit Carl Wendling gegebenen Sonatenabend als ein hervorragend gewandter Klavierspieler und fein empfindender Musiker. Beide Künstler gestalteten drei Sonaten von Richard Strauß, Paderewski und Saint-Saëns mit großer, gleichwertiger, einheitlicher Kunst. — Ein Gastspiel der Meininger Hofkapelle unter Leitung von Wilhelm Berger verschaffte uns neben der sorgfältigen Ausführung der achten Symphonie von Beethoven und der C-dur Symphonie von Schubert die Freude, unseren einheimischen Klavierkünstler Max Pauer wieder einmal in einem großen Konzertwerk, dem B-dur Konzert von Brahms, zu hören. — Aus der Fülle von mehr oder weniger erfreulichen Lieder- und Klavierabenden ragen besonders ein Beethovenabend von Lamond, ein Schubert-Wolfabend von Hedwig Schmitz-Schweicker und ein Kompositionsabend des feinsinnigen Julius Weismann hervor.

Oscar Schröter

WEIMAR: Die Konzertflut hat in geradezu beängstigender Weise eingesetzt. Im Vordergrunde des Interesses standen die beiden ersten Hoftheater-Konzerte unter Raabes energischer, manchmal etwas auf das Bravouröse zugespitzter Leitung (Bruckner: Siebente Symphonie in E, Strauß: „Tod und Verklärung“, Tschaikowsky: Klavierkonzert in C (Lamond), Beethoven: Erste, Zweite und Dritte Symphonie). — Ebenfalls einen wohlgelungenen Beethovenabend bot das führerlose „Krasselt-Quartett“ unter Mitwirkung Ahners (München) und Bergers (Meiningen). — Als neue Institution ist die „Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente Weimar“, gebildet aus Bläsern der Hofkapelle, zu erwähnen, die unter der künstlerischen Mitwirkung Ina Herbst-Wrights (Gesang) mit einem gut ausgeführten und interessant gewählten Programm mit Erfolg debütierte. — Klavierabende gaben: Ansorge, Hinze-Reinhold und Lilly Hollatz. Ersterer spielte meisterhaft, jedoch stellenweise mit etwas harter Tongebung; Reinholds Spiel atmete poetisch feinsinniges Empfinden, und die letztere verdarb sich durch fortwährenden Pedalgebrauch und öfteres brutales Pauken ihre sonst nicht üblen Leistungen. — Der Kompositionsabend Edgar Vogels konnte höheren künstlerischen Ansprüchen nicht genügen. Vollen Genuß gewährte dagegen Burmesters Violinspiel, trefflich unterstützt von Stefaniai, sowie der Liederabend Susanne Dessoirs, die mit durchdachter Vortragskunst Liederperlen von Brahms, Franz, Schumann und Schubert, feinsinnig von Hinze-Reinhold begleitet, zu Gehör brachte.

Carl Rorich

WIEN: Deutlicher als je zuvor tritt ein Symptom zutage, das künstlerisch erfreulich ist, wenn auch der einzelne hart getroffen wird: der Bankerott der Solistenkonzerte. Alles drängt nach den Orchesterdarbietungen. Kammermusik wird schon schwächer, aber immerhin noch gut besucht, und die begabtesten Künstler, sofern sie nicht als Mitwirkende in symphonischen Konzerten oder an Quartettabenden erscheinen, spielen vor leeren, bestenfalls vor ausverschenkten Sälen. Was schließlich nur die letzte Konsequenz der Virtuosenhochflut der letzten Jahre ist und eine durchaus befriedigende obendrein: weil in ihr die Tendenz ersichtlich ist, endlich mehr nach dem vorgeführten Werke als nach der Person des einzelnen Künstlers zu fragen. Doppelt schwer für einen Anfänger, sich in solcher Zeit durchzusetzen; umso mehr zu betonen, daß solches Durchsetzen, insoweit es in einer entscheiden-

Digitized by Google

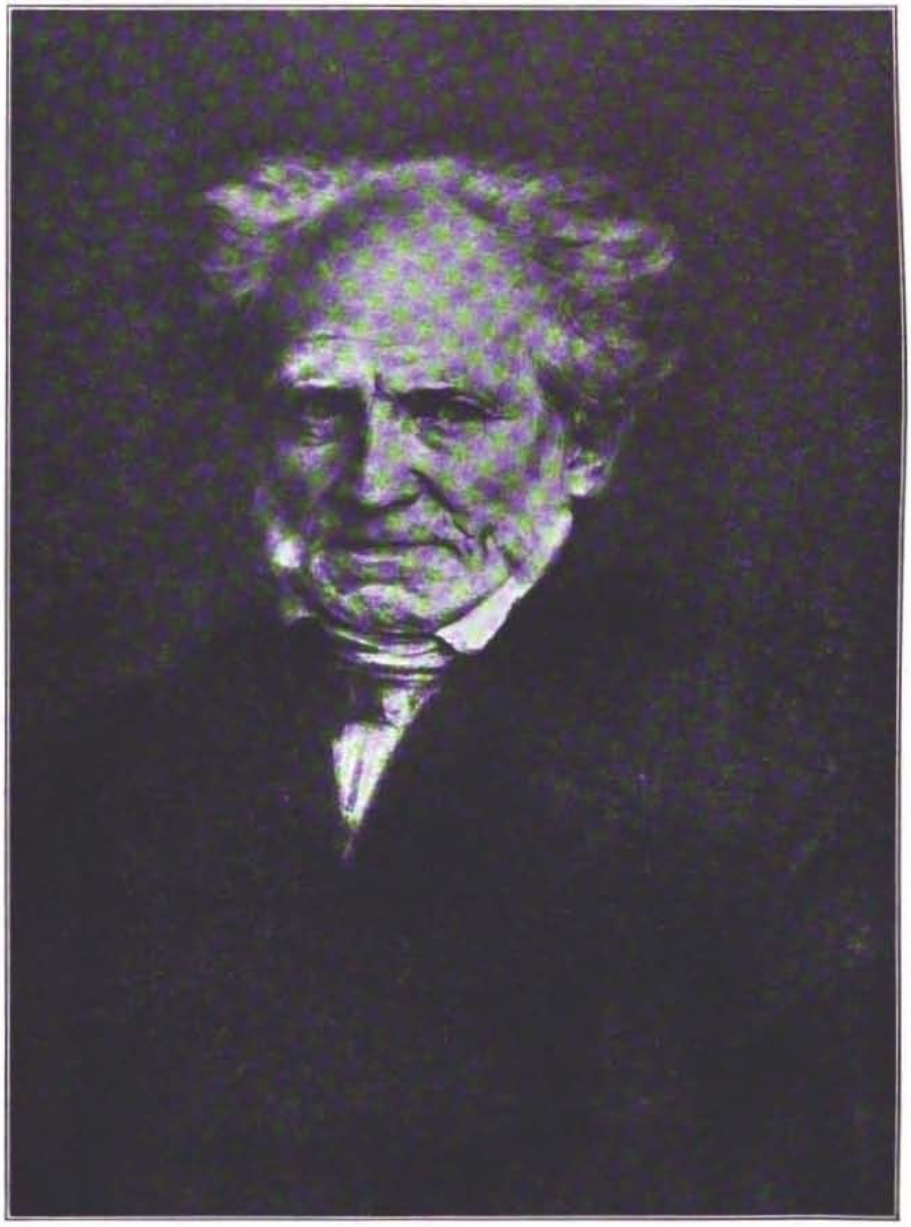
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Anerkennung der Begabung besteht, drei jugendlichen Musikern gelungen ist: zwei Pianisten, dem temperamentvollen Ignaz Tiegermann, und dem ernsthaften Karl Herring, vor allem aber dem 14jährigen Geiger Sascha Colbertson, der außerordentliche Technik mit süßer Kantilene eint und mit einer Vehemenz des Vortrags, die heute offenbar noch mehr eine des Blutes als eine der starken seelischen Empfindung. Neben ihnen Ernst von Lengyel, dessen wunderbares Talent gerade jetzt ersichtlichem Schwanken unterliegt: dem Schwanken zwischen den bewußten und unbewußten Affekten der sich meldenden eigenen Persönlichkeit und dem gläubig Erlernten. Nur daß die gefährliche Zeit solchen inneren Widerspruchs abseits der Öffentlichkeit durchgekämpft werden sollte, bis sie sich zu endgültigem individuellen Ausdruck geklärt hat. Eine Altersstufe höher: Paul Weingarten, der in schöner Redlichkeit zu der angenehmen Frische zurückzustreben scheint, die ihm in allzu bewußtem Detaillieren schon fast verloren gegangen war. Dann Ignaz Friedman, dessen sensible, geistreiche, nur oft allzu eigenwillige Künstlerschaft diesmal ausschließlich in Chopin'schen Diensten stand. Von diesen unbedingt Begabten und in ehrlichem Suchen noch Ringenden zu einem absoluten Meister geläuterter, von allen Eitelkeiten und Selbstgefälligkeiten losgelöster Kunst: Henri Marteau. Man hat das Beethovensche Geigenkonzert kaum jemals schöner gehört; kaum so edel männlich und von ernst verträumter Innigkeit erfüllt, so ruhevoll in dem breiten, süßen, gleichsam entmaterialisierten und doch niemals weichlichen Ton, — und wenn überhaupt noch ein Wunsch übrig blieb, so war es der nach etwas herberer Trotzigkeit im Schlußsatz. Eine jener Leistungen, die für die allzu gewöhnlichen oder allzu kuriosen Ereignisse des musikalischen Alltags schadlos halten. Ein solches Kuriosum als Intermezzo: die Klarinettenvirtuosin Käte Hiekisch, die, bei allem tüchtigen Können — das übrigens durch eine gewisse Schärfe des Tons und allzu geringe Nuancierung des Vortrags beeinträchtigt wird — doch mehr durch das Ungewöhnliche in der Wahl des von der weiblichen Eitelkeit bisher mit Recht abgelehnten Instruments als durch wirklich künstlerische Qualitäten wirkt. — Liederabende: mit respektvoller Verbeugung an der Darbietung der musikalischen und kunstehrfürchtigen Schwestern Katzmayr vorbei zu der sehr vornehmen und nur durch die verzerrenden pianistischen Taktlosigkeiten des Begleiters Oskar Dachs geschmälerten der Madame Cahier. Was der vorzüglichen Künstlerin auf der Bühne manchmal fehlt: brutale Schlagkraft, die Schärfe der dramatischen Linie, wird zum Vorteil bei ihrem Liedervortrag, der, durch den sonoren Wohllaut einer ausgezeichnet behandelten Stimme unterstützt, von wirklicher Noblesse und zarter Wärme erfüllt ist, und der der Sängerin unbedingt ein Recht auf einen ersten Rang unter den Liedersängerinnen von heute gibt, sobald sie alle Tücken der deutschen Aussprache überwunden haben wird. Unter drei Liedern des jungen Tondichters Wladimir Metzl hat eines, „Am Bach", durch stille Innigkeit und reizvolle Melodik Eindruck gemacht. Weit weniger erfreulich war der Liederabend der einstigen Wiener und jetzigen Dresdner Opernsängerin Irene Abendroth: ein grell gewordenes Organ, bei starker Tongebung fast unerträglich schrill und eine lähmende Anteillosigkeit und Monotonie der musikalischen Interpretation. — Das Rosé-Quartett hat Mozarts D-dur Quartett mit entzückender Klarheit gespielt; mit Wärme auch, zu Thuilles Gedächtnis, sein liebenswürdiges Klavierquintett, mit dem unvermeidlichen Herrn Dachs am Klavier; eine jener spezifisch wienerischen Unbegreiflichkeiten, die nichts mit Kunst und alles mit „Beziehungen" zu tun haben. — In den durch Oskar Nedbals unbändiges, feuriges Musikerblut zu begeisternder, nur manchmal vielleicht zu allzu massiver Wirkung geführten Konzerten des Wiener Tonkünstlerorchesters — Tschaikowsky's „Pathétique", Strauß' etwas robust, aber voll Frische angefaßter „Till Eulenspiegel", Brahms' e-moll Symphonie (im ersten und dritten Satz besonders glücklich) und Smetana's „Moldau" waren bis jetzt die Haupterfolge — hat man den bedeutenden, durch glänzende Bogenführung und herrlichen Schmelz des Tons hervorragenden neuen spanischen Geiger Joan Manén — leider in einem so öden Effektstück wie Lalo's „Symphonie espagnole" — und Karl Burrian gehört, der Weingartners musivisch illustrierenden, nie den lyrischen Stimmungskomplex gestaltenden, immer nur das einzelne Wort, dies aber sehr deutlich und mit geistreichen Mitteln veranschaulichenden Liederzyklus „Aus fernen Welten" mit dem ganzen Metallglanz seiner prächtigen, aber wenig modulationsfähigen und kalten Stimme gesungen hat. Weingartner selbst hat als Dirigent im ersten Philharmonischen Konzert Triumphe gefeiert; weniger mit Glucks „Alceste"-Ouvertüre, die er etwas frostig, und mit Mozarts schmerzlichholder g-moll Symphonie, die er ohne wehmutvolle Beseelung allzu „korrekt" interpretierte, als mit Beethovens „Fünfter", deren Mittelsätze, besonders das Adagio, ein wenig nüchtern anmuteten, aber deren Außensätze von unvergleichlich großem Zug, wunderschön gegliedert und gesteigert, zu eindrucksvollster und bereichernder Wiedergabe gelangten. — Ein Festkonzert zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde brachte die h-moll Messe von Bach, unter Schalks Leitung und unter solistischer Mitwirkung der Damen Noordewier-Reddingius, Adrienne von Kraus, der Herren Felix Senius und Dr. Felix von Kraus. Eine würdig und ernst vorbereitete Aufführung, sicher und ohne Schwankungen des Chors — von den Solisten läßt sich gleiches nicht behaupten — und mit sichtlicher Freudigkeit durchgeführt. Und doch ... und doch ... Eine einwandfreie Aufführung, wenn es richtig ist, Bach ohne jeden emotionellen Ausdruck, durchaus in gleicher Tonstärke, ohne Abschattierung und mit dem unvermeidlichen Schlußritardando abzusingen. Aber es ist nicht richtig. Und ebensowenig, daß „Stil" und „Langeweile" synonyme Begriffe sind.

Richard Specht

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 5

ARTHUR SCHOPENHAUER
nach einem Gemälde von Franz von Lenbach aus dem Arbeitszimmer Richard Wagners in Wahnfried

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ARTHUR SCHOPENHAUER
nach der einzigen photographischen Aufnahme

VIII. 5

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GEORGES BIZET
* 25. Oktober 1838

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ROBERT VOLKMANN
† 30. Oktober 1883
nach einem Aquarell von Ad. Ruprecht (1850)

VIII. 5

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





VIII. 5

LILLI LEHMANN
* 24. November 1848

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Oscar Suck, Karlsruhe phot.

VIII. 5

FRITZ PLANCK
* 7. November 1848

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muß Gestalt werden.

Friedrich Schiller

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Arthur Liebscher
Die Variationenform als Ausdrucksmittel bei Max Reger

Dr. Karl Nef
Alte Meister des Klaviers
III: Johann Jakob Froberger

F. Gustav Jansen
Briefwechsel zwischen Robert Franz und Robert Schumann (Schluß)

Professor Otto Schmid
Historische Schweizer Märsche und Signale

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilagen

Quartalstitel zum 29. Band der MUSIK

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE VARIATIONENFORM ALS AUSDRUCKSMITTEL BEI MAX REGER

von Arthur Liebscher-Dresden



Die Musik der Vergangenheit und die Musik der Gegenwart — zu allen Zeiten hat man sie in einen Gegensatz zu einander zu bringen versucht, in dem regelmäßig der ersten die Rolle des leuchtenden Vorbildes für die zweite zudiktiert wurde. Freilich vergeblich. Denn die Zukunft wandelte die Gegenwart in die Vergangenheit und erhob damit die einst bekämpften Typen zu Vorbildern für das Schaffen kommender Generationen, so lange, bis sich das Genie neue Ausdrucksformen schuf. Und von diesen wieder hat keine einzige unveränderten Bestand gehabt, ob sie gleich für die Ewigkeit bestimmt schienen. Mit absoluter Notwendigkeit zwang die Natur sie unter das Gesetz des ewigen Wandels.

Das Mittel der Variierung ist alt, aber welch ein Unterschied zwischen den Variationen, die einst unter dem Namen Doubles entstanden, und denen, die uns in letzter Zeit die geniale Gestaltungskraft eines Max Reger schenkte! Dort ausschließlich ein anmutiges Spiel mit der Form, die Auflösung größerer Werte in kleinere, hier ein Eindringen in den Geist eines bestimmten Tonstückes, die glänzende Darlegung seines tiefsten Sinnes, das vollkommene Ausschöpfen des Ideengehaltes unter Heranziehung aller Ausdruckselemente, über die die Tonkunst verfügt. Dabei ist dasjenige, was einst ausschließlich Verwendung fand, die Verzierung der Melodie, beinahe bedeutungslos geworden.

Bülow hat die drei großen B der Musik zusammengestellt und ist oft deswegen angegriffen worden. Man mag diese musikalische Allitteration im ganzen für anfechtbar halten, auf einem Teilgebiet des musikalischen Schaffens bleibt sie trotzdem zu Recht bestehen, auf dem der Variation. Hier schufen sie, angezogen von dem, was verborgen in einem Tonstück schlummerte, gemeinsam eine neue Form des musikalischen Ausdruckes. Bachs Goldberg-Variationen sind das erste moderne Variationenwerk; modern deswegen, weil hier zum ersten Male das Bestreben erkennbar ist, das Prinzip rein figürlicher Veränderung durch das der inhaltlichen Vertiefung und Erweiterung zu ersetzen. Immerhin sind sie noch unter dem Zwange der Anwendung eines einzigen Gestaltungsmittels, des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kontrapunktes, entstanden und tragen demgemäß das Odium einer gewissen Einseitigkeit an sich, über die uns alle Bewunderung der in den vielen Kanons von der Prim bis zur Dezime bewiesenen technischen Meisterschaft nicht hinwegzutäuschen vermag. Zudem erscheint gerade in diesen das Thema zwar in andre Beleuchtung gerückt, inhaltlich jedoch kaum vertieft oder ausgedeutet. Auch als Ganzes betrachtet entsprechen die Goldberg-Variationen nur bedingt dem modernen ästhetischen Empfinden. Wir fühlen den Mangel an Beziehungen der einzelnen Veränderungen sowohl zu einander als auch zum Ganzen, das Fehlen des inhaltlichen Zusammenhanges, der Steigerung, kurz des logischen inneren Aufbaues, zu stark, um in den Goldberg-Variationen ein organisches Ganzes erblicken zu können. Am Schlusse stellt sich ebensowenig das zwingende Gefühl innerer Abgeschlossenheit ein, wie nach irgend einer der Variationen. Demzufolge beeinträchtigt weder eine völlige Umstellung der Glieder noch eine Unterbrechung des Vortrages an einer beliebigen Stelle die Wirkung, eben weil das Nacheinander bei Bach ohne inneren Grund erfolgt, weil er eine Variationenreihe, kein Variationenganzes schuf.

Beethoven ist in einer Beziehung Bach gegenüber im Vorteil. Ihm steht der freie Instrumentalstil für sein Schaffen zu Gebote, der ihm eine ganze Anzahl völlig neuer Variierungsmittel an die Hand gibt. Aber auch unabhängig davon erhebt er sich über jenen, indem er die einzelnen Variationen durch Modifikation des Tempos und des Rhythmus sowohl, als auch durch die Heranziehung entfernterer Tonarten in Gegensätzlichkeit zu einander und damit in Beziehung zum Ganzen stellt, mit anderen Worten: indem er die Reihe zur organisch gegliederten Einheit erhebt. Die Tendenz der inhaltlichen Steigerung läßt sich vom Anfang bis zum Ende verfolgen und erreicht ihren Höhepunkt in der Koda, die das Gefühl des Abschlusses auslöst und damit ein ästhetisches Bedürfnis befriedigt. Natürlich kommen für die Weiterbildung der Form nicht alle 31 selbständigen Variationenwerke Beethovens in Frage, sondern nur ein relativ geringer Teil von ihnen, neben den c-moll Variationen, die in Hinblick auf Einheitlichkeit und Einordnung der Glieder in das Ganze noch über den Walzer-Variationen stehen, vor allem noch op. 34 und 35. Der Ansatz zur Bildung der zyklischen Form findet sich übrigens schon vor Beethoven bei Mozart, allerdings ohne daß diesem die Fortschritte, die er damit anbahnte, zum Bewußtsein gekommen zu sein scheinen. Dazu trägt sein Schaffen zu sehr den Charakter des Intuitiven und ist zu wenig von ästhetischen Reflektionen beeinflußt. So verbindet er einmal die einzelnen Variationen mit einander, das andere Mal krönt er das Ganze mit einer Koda, im dritten Falle schließt er den Kreis, indem er das Thema in der Form, in der es zuerst erschien, den Abschluß bilden und so auf den

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anfang zurückverweisen läßt, um in einem vierten Falle endlich weder das eine noch das andere zur Anwendung zu bringen. Bewußt geworden scheint ihm also die Überlegenheit des logisch aufgebauten Variationenganzen gegenüber der willkürlichen Reihe nicht zu sein; um so beredteres Zeugnis legen die tatsächlich vorhandenen Ansätze zur Weiterbildung der Form in jener Richtung von dem starken ästhetischen Empfinden Mozarts ab.

Größer noch als das oben ausgeführte Verdienst Beethovens um den organischen Aufbau der Variationenform ist das durch ihn bewirkte Zurückdrängen der formalen Veränderung und die dadurch bedingte Verlegung des Schwerpunktes auf das materiale Moment, unbekümmert um die Möglichkeit, Takt für Takt das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Thema und Variation zu erkennen, die Erhebung der ursprünglich ihrem Wesen nach formalen Variation zur psychischen. Daß eine Kunstform wie diese nicht ohne Einfluß auf das spätere Musikschaffen bleiben konnte, leuchtet ein, und Schumann, Volkmann (Händel-Variationen), vor allem aber Brahms füllten sie mit immer neuem Inhalte. Brahms übertrug sie auf das Orchester und schuf mit seinen Haydn-Variationen op. 56 einen neuen Typus: die Orchestervariation.

Wenn man den Versuch unternimmt, das Schaffen eines so jungen Tonsetzers wie Max Reger, sei es auch nur in einer einzigen Beziehung, in Parallele zu stellen mit dem eines Bach, Beethoven und Brahms, so mag das zunächst nach der landläufigen Anschauung als gewagt erscheinen. Drei Gründe mögen es rechtfertigen, wenn es in den folgenden Ausführungen dennoch geschieht. Erstens haben wir es in Reger mit einer in jeder Hinsicht durchaus originellen Künstlerpersönlichkeit zu tun, die sich zwar noch entwickeln, aber in ihrem Wesen nicht mehr ändern wird. Zweitens verfügt er über eine Schaffenskraft, die in der ganzen Musikgeschichte nicht viele ihresgleichen hat, und drittens endlich liegen gerade auf dem Gebiete, dem in den folgenden Darlegungen besondere Beachtung geschenkt werden soll, in op. 73, 81, 86 und 100 vier Werke vor, die keinen Vergleich zu scheuen brauchen und von denen die letzten drei auch diejenigen zu dem Besten zählen, was überhaupt in der Form der selbständigen Instrumentalvariation geschaffen worden ist, die das Herbe in Regers Ausdrucksweise nur schwer zu reinem Genießen kommen läßt. Nachahmung Bachs wollen die einen, allzustarke Abhängigkeit von Brahms die andern als Charakteristikum Regerscher Kunst erkennen. Er selbst aber wehrt sich, wie man vielfach hört, ebenso energisch gegen das eine wie das andere.

Immer hat es dem Verständnisse eines Künstlers hindernd im Wege gestanden, wenn eine Seite seiner Persönlichkeit so stark in die Erscheinung trat, daß selbst die Gegner davon geblendet wurden. Nach dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gesetze der Kontrastwirkungen mußte, was rechts und links davon lag, dunkel erscheinen. So war es bei Hector Berlioz, dessen geniale Harmonik die Aufmerksamkeit so auf sich zog, daß man keine Melodieen sah und hörte, so ist es in neuer Zeit bei Richard Strauß, dessen blendende Technik für viele, ich möchte geradezu sagen, den Inhalt verbirgt, so ist es endlich bei Reger. Seit Bach war eine derartige, an das Unglaubliche grenzende Beherrschung der kontrapunktischen Künste nicht wieder da. „Also" — beweist eine in letzter Zeit häufig angewendete Schlußformel — „muß das Gefühlsmoment fehlen." Für viele sind ja Kontrapunkt und Gefühlsmusik ohnehin zwei feindliche Geschwister, von deren vorübergehender Aussöhnung man sehr oft bei Bach mehr aus konventioneller Höflichkeit als mit innerer Überzeugung Notiz nimmt. „Dazu Regers Rütteln an den Grundfesten der Liedform, seine Herbheit in Harmonik und Melodie, dabei die Bewältigung der schwierigsten Probleme gebundenen Stiles; also: Nachahmer Bachs! — quod erat demonstrandum." Mit einem ähnlichen Aufwande von Logik kommt man zu der köstlichen Entdeckung der Brahms-Nachfolge Regers.

Etwas führt allerdings die Meister Brahms und Reger zusammen: ihre gemeinsame Vorliebe für die Variationenform. Um einen Überblick über die verschiedenartige Verwendung dieses Ausdrucksmittels bei Max Reger zu gewinnen, lohnt es sich, folgende Arten der Anwendung zu unterscheiden: 1. in den gelegentlichen Variationen, besonders in den Sonaten und in der Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, 2. in den Choralphantasieen, 3. in den selbständigen Variationenwerken für Klavier und Orgel und 4. in den Orchestervariationen op. 100.

Schon die Wahl seiner Themen legt Zeugnis ab von der Bedeutung, die Reger der Variation als Ausdrucksmittel zukommen läßt; überall zeigt sich das Bestreben, ein musikalisch wertvolles Tonstück zum Subjekte seiner Veränderungen zu erheben. Bekanntlich waren unsere klassischen Meister in dieser Beziehung skrupelloser. Dem schmutzigsten Ententümpel verleiht das Genie des Malers dadurch Ewigkeitswert, daß es ihn so auf die Leinwand bannt, wie er sich in seinem Innern, von seinem individuellen Künstlerstandpunkte aus betrachtet, darstellt. In ähnlicher Weise erhob Beethoven eine derartige Nichtigkeit wie den Diabelliwalzer durch das, was seine geniale Gestaltungskraft hineinzudeuten wußte, auf künstlerische Höhen empor. Trotzdem hat unser Geschmack insofern eine Läuterung erfahren, als wir das ästhetisch Bedenkliche stärker empfinden als unsere klassischen Meister, das darin liegt, ein minderwertiges oder direkt wertloses Tonstück zum Gegenstand der Variierung zu erheben. Man vergleiche, um dies zu erkennen, die Themen, die Schumann und Brahms verändern, mit denen, die man vor

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

100 Jahren variierte. Regers durchaus nobles musikalisches Empfinden hat ihn davor bewahrt, seine Kunst an einem trivialen Thema zu erproben. Das von ihm in op. 73 verwendete kann man vielleicht seiner wie auf Stelzen laufenden Harmonik wegen als zur Variation wenig oder nicht geeignet bezeichnen, banal oder trivial ist es aber deswegen keinesfalls. Um so wertvoller sind die Themen zu den beiden Variationenwerken für Klavier, Tonstücke, die an sich schon einen bedeutsamen Inhalt bergen, der durch die Ausdeutungen Regers nach den verschiedensten Richtungen hin vertieft erscheint. Das gleiche gilt von dem Hillerschen Thema zu op. 100, das zwar keine welterschütternden Probleme löst, aber in seiner naiven Unschuld vollkommen befriedigt.

Für jeden Musiker von Geschmack ist der Charakter des Themas bestimmend für die Art der variierenden Behandlung. Es hieße direkt das Wesen der Variation verkennen, wenn man Tonsätze von tiefem inneren Gehalte einer reinen oder auch nur vorwiegend figürlichen Bearbeitung unterziehen wollte; handelt es sich doch in diesem Falle um Ausdeutung, Vertiefung und Erweiterung, um Beleuchtung des Inhaltes vom individuellen Standpunkte des Künstlers aus. Je bedeutsamer der Inhalt, desto zwingender die Nötigung zu innerer Variierung; je bestimmender dagegen das Moment sinnlichen Wohlklanges der Melodie in den Vordergrund tritt, desto mehr kann auch das figürliche Moment in den Vordergrund der Bearbeitung treten. Regers Themen weisen sämtlich durch ihre musikalische Qualität von vornherein auf die erste Art der Variierung hin, vor allem in op. 73, 81 und 86. Formale Veränderung wäre hier untauglicher Versuch am untauglichen Objekte. Wo Reger, namentlich in der Kammermusik, vorübergehend vorwiegend figürliche Variationen einstreut, erscheint sein Verfahren auch gerechtfertigt, so z. B. in dem Mittelsatze der Trio-Serenade op. 77a, wo sich Flöte, Violine und Bratsche an den Veränderungen beteiligen. Einmal weist der Charakter dieser Instrumente von selbst auf figürliche Veränderung hin, da die Übernahme des harmonischen Elementes durch ein einzelnes von ihnen nur unter gewissen Bedingungen und unter Verleugnung seiner Natur möglich wäre. Außerdem trägt das Thema vorwiegend kantables Gepräge, und endlich rechtfertigt der Stil der Serenade das Auftreten einzelner formaler Variationen. Man vergleiche die folgenden Takte aus dem Thema des Andante semplice (op. 77a):



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

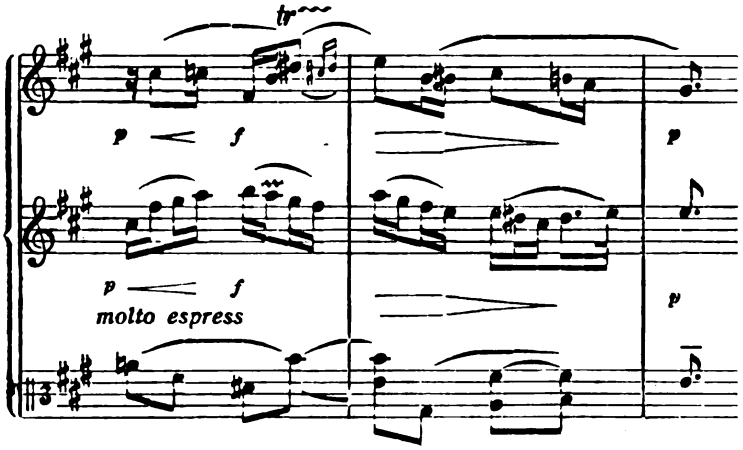


mit den entsprechenden aus der 5. Variation:





Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



um zu erkennen, wie vornehm Reger ein Ausdrucksmittel anzuwenden versteht, das durch den Massenvertrieb der Firma Herz, Hünten u. Cie. bedenklich in Mißkredit geraten ist.

Eine besondere Bedeutung erlangt die Umbildung der Melodie als Ausdrucksmittel in den Choralphantasieen, in denen Reger jedem Verse eines Chorales diejenige musikalische Unterlage zu schaffen bemüht ist, die seinem Stimmungsgehalt entspricht. Ihrer Form nach ähneln diese Phantasieen mehr der Ciacona als der Variation, weil der cantus firmus in der Regel unverändert, wenn auch in verschiedene Stimmen verlegt, wiederkehrt. Nur wenn sich die Bitte zum Flehen steigert oder sonst die kontrapunktischen Mittel Reger nicht zu genügen scheinen, dann greift er zur Auflösung der starren Melodie in kleinere rhythmische Werte, um auf diese Weise gänzlich neue melodische Gebilde zu schaffen, die in ihrer wunderbaren Tiefe des Ausdruckes nur in den ähnlichen Gebilden Bachs ihresgleichen haben. Das sind nicht kolorierte, das sind neue Melodieen, herausgeboren aus den alten. Man beachte dabei, wie ihre Amplitude vergrößert oder verkleinert erscheint und wie diese Veränderung der melodischen Linie eine Veränderung im Ausdrucke nach sich zieht. In dem Choral, der dem folgendem Beispiele:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(aus op. 40, 1) zugrunde liegt, steigt die erste Zeile bis zur Sext, die zweite bis zur Oktave empor, Reger dagegen läßt bereits die erste sich bis zur Oktave, die zweite sogar bis zur None emporschwingen. Welch eine Vertiefung der inbrünstigen Bitte durch ein so einfaches Mittel! Wer Reger noch fremd gegenübersteht, sollte an erster Stelle zu den Phantasieen über „Schmücke dich, o liebe Seele" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" greifen; das sind meisterhafte Stimmungsbilder, das ist Ausdrucksmusik im besten Sinne des Wortes, die auch dem etwas sagt, dem die persönliche Note in Regers Schaffen noch allzu stark im Vordergrunde steht.

Die selbständigen Variationenwerke Regers haben mit dem, was man gewöhnlich unter diesem Namen versteht, nur sehr wenig gemein, op. 73 fast gar nichts. Dieses ist nach den gebräuchlichen Begriffen ebensowenig ein Variationenzyklus wie etwa eine Phantasie. Es ist jedoch interessant, zu beobachten, wie sich Reger von diesen Orgel-Variationen an in jedem der drei weiter oben genannten Werke (op. 81, 86 und 100) dem Traditionellen einen Schritt nähert, ohne dabei seine Eigenart aufzugeben. Fast scheint es, als habe er das Aformale, das op. 73 in jeder Weise kennzeichnet, selbst als den Ausdruck nicht fördernd, sondern ihm hindernd im Wege stehend empfunden. Ob diese Annäherung an klarere Formen bewußt oder unbewußt geschah, ist nebensächlich. Das Faktum besteht und läßt sich unzweifelhaft nachweisen.

Gegen die Form, die in op. 81, 86 und 100 unter dem Namen Variation zur Anwendung gelangt, läßt sich vom ästhetischen Standpunkte aus nicht das Geringste einwenden, trotzdem sie mit der Variation im Allerweltssinne nichts gemein hat, denn sie ist mit diesem Namen ihrem Wesen nach zum mindesten genau so gekennzeichnet wie die gebräuchliche Form. Daß man sich im allgemeinen so schwer mit ihr befreunden kann, liegt nicht an ihr, sondern an dem uns Deutschen nun einmal eigenen Bedürfnis, alles zu rubrizieren und zu schematisieren und die Kunstwerke zunächst auf die Korrektheit der Form und erst in dritter und vierter Linie auf ihren Inhalt hin zu betrachten. So ist es Vielen stets unbequem gewesen, wenn sie in einer Sonate nicht die durch alte Tradition geheiligte Ordnung und Zahl der Themen vorfanden. Das war keine „Sonate", und damit war das Urteil über die „Musik" gefällt. Ähnlich ergeht es Regers „Variationen". Hätte er sie „Phantasiestücke über ein einheitliches Thema", vielleicht auch „Meditationen" oder „Improvisationen" über ein solches genannt, so hätte man sich im allgemeinen eher mit ihnen befreundet. Aber Variationen, nein, das kann der ordnungsliebende Deutsche nicht verantworten. „Eine brauchbare Variation läßt in ihrem ganzen Verlaufe das Thema klar erkennen und schließt sich in ihrer Gliederung deutlich

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

an die der Vorlage an!". So lernt man's auf dem Konservatorium, und so trägt man's mit sich durch dieses Erdenleben. Was unter dem Namen Variation entsteht, wird mit diesem Maßstabe gemessen. Reger aber variiert sehr oft gar nicht in diesem Sinne, er improvisiert über einzelne Takte, mitunter über einen einzigen. Für ihn ist eben der Inhalt des Themas das Wesentliche, nicht die Struktur. Daher ja auch die Vorliebe für gehaltvolle musikalische Vorlagen. Was ihm diese sagen, das bildet für ihn Gegenstand der Variation, nicht wie sie etwas sagen. Mitunter schaut aus dem so entstehenden Gebilde nur verstohlen die Physiognomie des Themas heraus. Immer aber ist die Einheit der Grundstimmung gewahrt, immer wird nur eine einzige Seite der im Thema latenten Gefühlskomplexe aufgerollt, ähnlich wie die klassischen Meister jede Variation nach einem einzigen Veränderungsprinzip aufbauten. „Variationen" sind also die Regerschen Tongebilde in Wirklichkeit, freilich Variationen des Inhalts, psychische Variationen. Daß diese Form ihre Berechtigung hat, wird die Zukunft lehren; ob man den von Reger gewählten Namen beibehält oder nicht, ist nebensächlich. Jedenfalls wird es dabei bleiben, umsomehr, als in op. 81 und 86, den in dieser Hinsicht bedeutendsten Werken, psychische Variationen mit anderen in Wechsel treten und die Variationenfolge als Ganzes klar den Aufbau nach den von Beethoven, Schumann und Brahms in ihren Werken aufgestellten Prinzipien erkennen läßt, die die ursprünglich willkürliche und zufällige Reihe der Veränderungen durch ihre logische Verbindung zum organisch gegliederten Kunstganzen erhoben.

Man kann ein aufrichtiger Verehrer Regers sein und muß doch zugeben, daß sein op. 73 trotz der meisterhaften Schlußfuge zu den Werken zählt, die ästhetisch nicht zu befriedigen vermögen. Wie weit dieses subjektive Empfinden objektive Wahrheit ist, darüber zu streiten ist zur Zeit müßig, hindert aber nicht den Versuch, nach Gründen dieser Tatsache zu forschen.

Daß weder Beethoven, noch irgend ein anderer unserer Größten nicht nur Meisterwerke geschaffen haben, ist im Zeitalter der Gesamtausgaben zur Binsenwahrheit geworden, und wenn irgendwo, so ist gerade bei der Beurteilung einer Kunst, die so viele Gegner aufweist wie die Regers, absolute Aufrichtigkeit am Platze. Damit werden ihr ihre Freunde viel eher einen Platz an der Sonne sichern, als durch die radikalste Anwendung des Prinzipes der Ellenbogenpolitik. Es wird schwerlich noch jemandem beikommen, sich über einzelne dissonante oder kakophone Zusammenklänge bei Reger aufzuregen, aber selbst für denjenigen, dessen Ohr gewöhnt ist, die einzelnen Harmonieen nicht allein zu dem unmittelbar Vorhergehenden und Folgenden in Beziehung zu setzen, sondern sie als Teile eines ganzen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

harmonischen Komplexes zu erfassen, läuft das Thema zu op. 73 harmonisch wie auf Stelzen, ein Gefühl, von dem man allerdings im Verlaufe der Variationen teilweise und mit dem Eintritt der Fuge vollständig befreit wird, das aber dennoch zu stark empfunden wird, um nicht das Moment des Erarbeitens in das des reinen Genießens hineinzutragen. Ebensowenig zeigt die Variationenfolge hier noch organische Geschlossenheit, im Gegensatz zu allen späteren Variationenwerken Regers. So ist es unmöglich, die d-moll Episode, die an dritter Stelle in den Veränderungen op. 73 steht, irgendwie als „Variation" zu empfinden, wie weit man auch diesen Begriff dehnen mag, weder als Vorbereitung der folgenden oder Verknüpfung mit der vorhergehenden, noch als irgend einen organischen Teil des Ganzen. Fast scheint es, als habe sie den alleinigen Zweck, den Hörer in möglichste Ferne vom Thema zu rücken, um das Bedürfnis nach Näherung in ihm zu wecken. In der Tat wird dieses Bedürfnis in der folgenden „Variation" noch verstärkt, bis endlich in der fünften — die d-moll Episode ist dabei mitgezählt — durch Wiederkehr des Themas im Basse die Spannung ausgelöst wird. Freilich nur vorübergehend, denn der leitende Faden verliert sich sehr bald wieder, um erst gegen den Schluß hin wieder aufzutauchen. Aber bald verfliegt alles aufs neue, die Harmonik nimmt atonalen Charakter an, und erst nach einiger Zeit verschafft der Triolenrhythmus des Basses einigermaßen Klarheit über die rhythmische und harmonische Struktur. Wenn auch das Gefühl, sich dem Thema zu nähern, nach und nach stärker wird, und immer häufiger auftretende Motive aus diesem endlich klar erkenntlich zum Ausgangspunkte zurückleiten, so vermag das alles das unbehagliche Empfinden nicht zu bannen, daß die Entwickelung des Ganzen etwas gewaltsam und äußerlich, ohne innere Berechtigung, vor sich gegangen ist. Daran vermag auch die Schlußfuge, so schön sie an sich ist, nichts zu ändern. Sie erscheint als Anhang, nicht als innere Steigerung und Krönung des Ganzen wie in den Bach-, Beethoven- und Hiller-Variationen. So zeigt op. 73 zwar insofern die Tendenz einer Gliederung, als nach Abschweifung in unendliche Ferne regelmäßig die Materie des Themas in den Gesichtskreis musikalischer Betrachtung tritt, freilich ohne daß durch diesen Wechsel der dem Thema immanente Ideengehalt irgendwie erweitert, beleuchtet oder vertieft würde. Als alleiniges formengebendes Prinzip ist sie aber nicht wirksam genug, um dem Ganzen eine Gliederung zu verleihen, die ästhetisch für das Fallenlassen der Idee des Themas entschädigen könnte.

Es scheint, wie schon oben angedeutet wurde, als habe der Komponist selbst, bewußt oder unbewußt, das Fehlen des zwingenden inneren Zusammenhaltes in seinem op. 73 empfunden; wenigstens lassen die folgenden Variationenwerke mit Deutlichkeit darauf schließen. Diese sind nicht nur

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

rein musikalisch, sondern auch hinsichtlich ihres Aufbaues Meisterschöpfungen, die neben dem Besten bestehen werden, was wir auf diesem Gebiete besitzen. Man beachte, wie in op. 81 und 86 Rhythmik, Melodik und Harmonik ohne Aufenthalt vorwärtstreiben, wie sie auftürmen, bis mit imponierender Pracht die Fugen den Gipfel des Ganzen bilden, in den Beethoven- und Hiller-Variationen noch überstrahlt von dem zu den Fugenthemen in der Verlängerung auftretenden Variationenthema. Es ist, als habe dieses durch die variierende Behandlung eine Klärung erfahren und stünde nun in leuchtender Klarheit vor dem Hörer.

Was den Regerschen Variationenwerken mit der Zeit unbedingt Eingang in den Konzertsaal der Zukunft verschaffen wird, ist der brillante, dabei durchaus vornehme Klaviersatz. Die Goldberg-Variationen Bachs, so tief sie inhaltlich sind, vermögen im Konzertsaale der Gegenwart den sie durchziehenden Cembaloton nicht zu verleugnen. Unser durch Schumann und Liszt ebenso wie durch den modernen Orchestersatz verwöhntes Ohr verzichtet weit eher auf streng logische Stimmführung als auf harmonische Fülle. In letzterer Beziehung sind aber Regers Bach- und Beethoven-Variationen geradezu Inkarnationen des modernen Flügeltones. So und nicht anders hätte Bach geschrieben, wenn ihm die Konzertinstrumente damals zur Verfügung gestanden hätten, die uns heute zur Verfügung stehen. Mehr als Reger in der Fuge zu op. 86 aus dem Flügel herausholt, läßt sich schlechterdings überhaupt nicht herausholen. Er ist selbst ein außerordentlicher Klavierspieler, der das Zeug hätte, einer unsrer allerersten Pianisten, wohlgemerkt nicht Virtuosen, zu sein, wenn er sich nicht auf die gelegentliche Interpretation seiner Werke beschränkte. Wer ihn gehört hat, ist von der faszinierenden Wirkung seines Vortrags begeistert. Und wenn man's nicht wüßte, der Klaviersatz seiner Variationen würde ihn als Kenner des Instrumentes ausweisen. Man sehe sich die folgenden [s. S. 334 und S. 335. Red.] wenigen Takte aus der Fuge zu den Beethoven-Variationen an, wie Reger mit den beiden Klavieren gleichsam instrumentiert.

Was ihm in seinen früheren kleineren Werken oftmals hinderlich für die Verbreitung war: die Zusammendrängung mehrerer Stimmen auf einen engen Raum, die „Kribbeltechnik", wie sie einmal jemand nicht mit Unrecht genannt hat, sie ist einer klaren, völlig durchsichtigen und im besten Sinne des Wortes klaviermäßigen Schreibweise gewichen. Fast scheint es, als habe die Beschäftigung mit größeren Formen eine großzügigere Behandlung des Instrumentes im Gefolge gehabt.

Die ersten beiden Variationen aus op. 81 sind in der gebräuchlichen Form geschrieben. Sie steigern die Bewegung und zeigen eine etwas reichere Ausgestaltung der Mittelstimmen als das Thema, behalten dieses selbst jedoch unverändert in Bezug auf seine melodische Linie bei. Anders

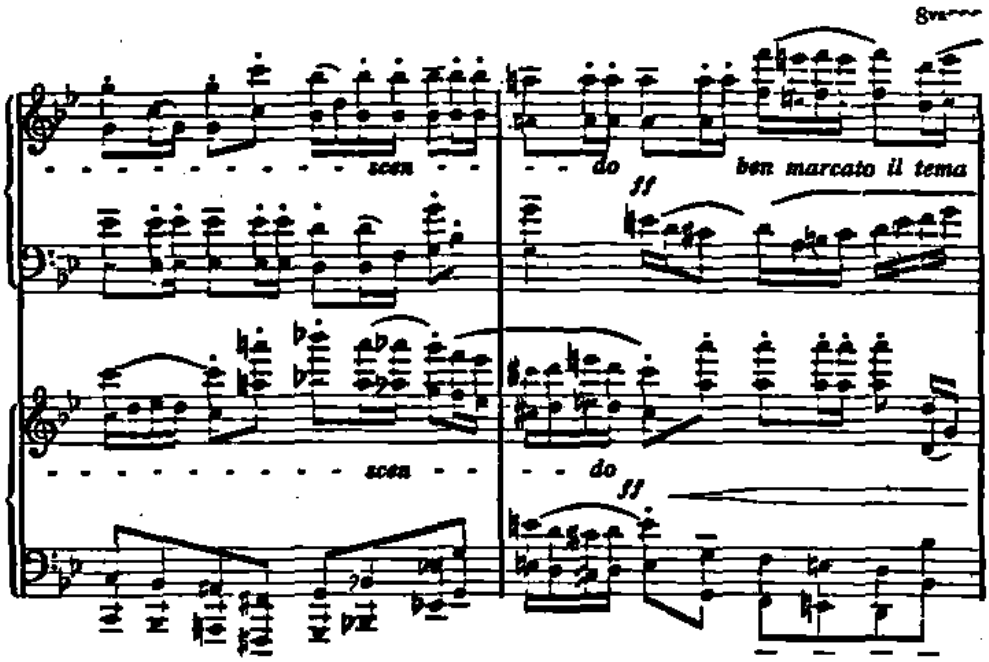
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die dritte. Die elegische Melodie hat sich am Ende der zweiten zum mächtigen Fortissimo erhoben. Wie erschrocken über diese plötzliche Kraftäußerung, sinnen die Anfangstakte über die absteigende Schlußfigur, ohne

Aus der Schlußfuge der Variationen über ein Beethoven-Thema für zwei Klaviere:

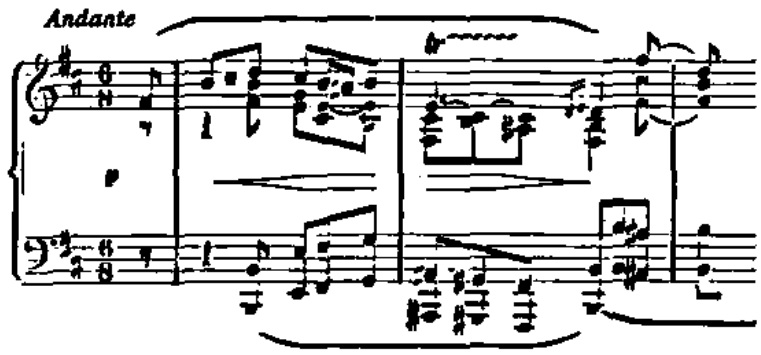


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



sich in die Tonart finden zu können. Erst mit dem Wiedereintreten von h-moll meldet sich das Thema selbst, ganz heimlich. Es wird durch einen erneuten Kraftausbruch verscheucht, kehrt leise über ruhig bewegten Unterstimmen hinschreitend wieder, kann sich jedoch nicht entfalten und verliert sich im Pianissimo. „Que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique!", hat einmal jemand die Symphonie fantastique von Berlioz charakterisiert. „Das ist ergreifend schön, wenn auch keine Variation", könnte man das Wort selbst variieren. Wohlgemerkt, keine Variation im Konservatoriumssinne. Dem Wesen nach ist das Regersche Kunstgebilde allerdings eine Variation, denn es zwingt den Hörer in den Gedankenkreis des Themas und verwendet dabei dessen Materie, ohne es freilich von Anfang bis zu Ende am Ohre vorüberziehen zu lassen.

Die folgende Variation liefert ein schönes Beispiel für die außerordentliche Gestaltungskraft Regers. Man vergleiche folgende Takte aus dem Thema zu den Bach-Variationen:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit den entsprechenden einer dazu gehörigen Variation!



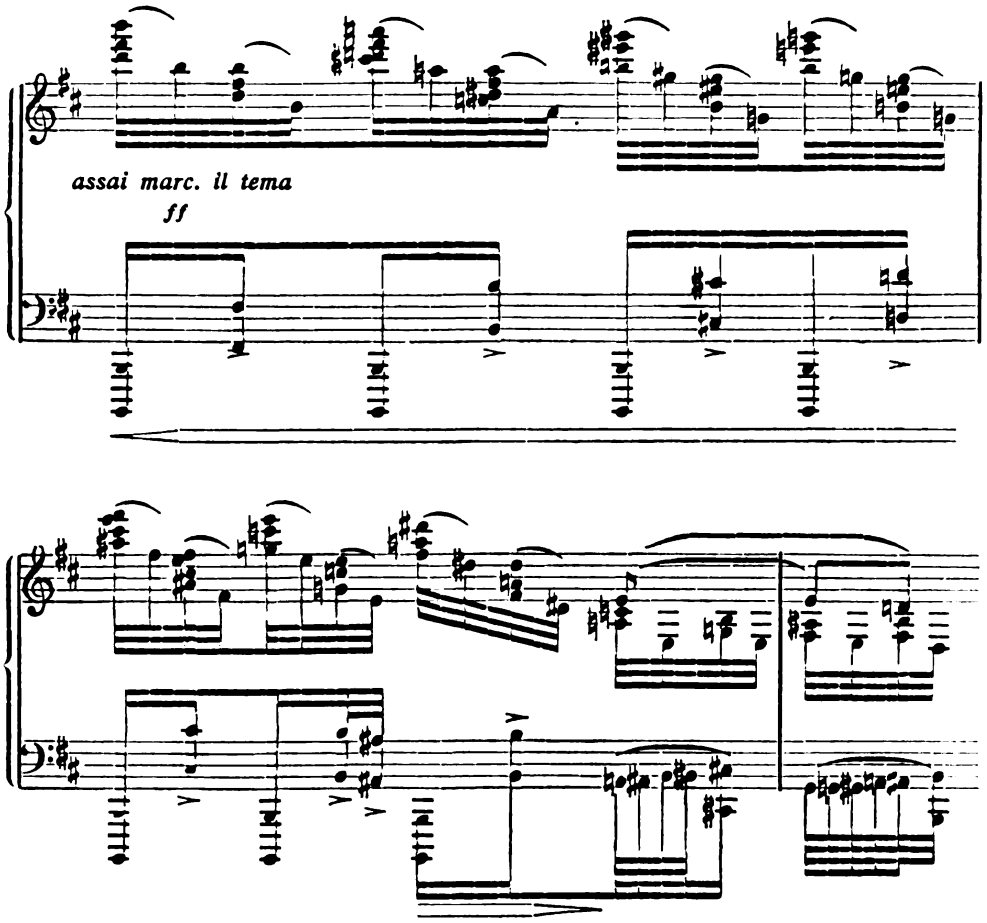
Auf den ersten Blick scheinen beide nicht viel mit einander gemein zu haben, bei näherer Betrachtung tritt jedoch das Thema auch in der Variation deutlich zu Tage, nur von einer immer wiederkehrenden Wechselnote verschleiert. Auch Beethoven hat die Wechselnote in ganz ähnlichem Sinne wie Reger u. a. in einer seiner Kreutzer-Variationen verwendet und so ein Tonstück von wunderbarer Grazie geschaffen.

Aber die sequenzartige Figur im obigen Beispiele birgt noch mehr als die Melodie des Themas. Der ganze charakteristische Baß läuft in den tiefsten Noten neben ihr her. Überhaupt ist es interessant zu verfolgen, wie bei Reger der Baß eine ähnliche führende Rolle spielt wie bei Bach. Dieser hält ihn z. B. in den Goldberg-Variationen als charakteristisch für die Struktur

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

des harmonischen Gefüges fast durchweg bei. Ähnlich auch Reger. Wenn die Melodie sich verflüchtet hat, ist es sehr oft der Baß ganz allein, der die Verbindung zwischen Thema und Veränderung herstellt. Fast scheint es, als habe der große Orgelmeister, dessen Thema Reger bearbeitete, dem Komponisten so lebhaft vor der Seele gestanden, daß das neue Werk in mehr als einer Beziehung Bachschen Charakter annehmen mußte. Solche Stellen wie die folgende:



sind aus seinem Geiste heraus geschaffen, zeigen die Kraft seiner Ausdrucksweise. Man sieht den Schöpfer der unsterblichen Orgelwerke vor seinem Instrument sitzen, wie er, zwischen dem tiefen Orgelpunkte auf h und den hohen Füllstimmen, von Trompete und Posaune das Thema in die Kirche hineinschmettern läßt. Und doch ist wieder alles so klaviermäßig geschrieben unter Heranziehung von Mitteln, die seinem Vorbilde noch nicht im entferntesten zur Verfügung standen, die uns erst Schumann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Liszt an die Hand gaben. So beobachte man vor allem die Bedeutung, die den frei eingeführten chromatisch fortschreitenden Mittelstimmen zukommt. Beispiele hierfür anzuführen erübrigt sich; das oberflächliche Studium der in Frage stehenden Werke klärt über diese Eigenheit Regers auf.

Ähnlich wie die dritte, stellt auch die fünfte Bach-Variation einen Typus für sich dar. Eine einzige Figur aus dem Anfang des Themas wird durch Veränderung des Tempos und durch Hinzutreten einer Begleitstimme auf das Feld des Humors gedrängt und entwickelt sich hier zu einem geistvollen Capriccio. Dagegen verwendet die folgende wieder das ganze Thema. So wechseln Variationen im gebräuchlichen Sinne das ganze Werk hindurch mit Meditationen über das thematische Material. Nie aber hat man die Empfindung, die man in op. 73 nicht los wird, daß man gewaltsam, gewissermaßen ohne Grund vom Thema abgeführt und ebenso zufällig wieder in dessen Bannkreis gerückt wird. Alles erscheint logisch und nach den Gesetzen der Kontrastwirkung und Steigerung aufgebaut. Dabei ist auffällig die bei Reger eigentlich sonst nicht zu findende Vorliebe für die Haupttonart. Thema und Fuge mitgerechnet, tritt diese nicht weniger als zehn Mal auf, während C-dur, H-dur, cis-moll, gis-moll und wieder H-dur in der hier aufgestellten Reihe eine einzige große Unterbrechung darstellen. Anders in den Beethoven-Variationen. Hier treten folgende Tonarten (Dur mit großen, Moll mit kleinen Buchstaben bezeichnet) in Wechsel zu einander: B-G-c-F-B-b-D-d-Ces-D-d-B-B-B. Dabei entschädigt die lange Fuge in Gemeinschaft mit den beiden vorhergehenden Variationen durch strenges Festhalten an der Haupttonart für das Umherschweifen in ziemlich fernen Gefilden.

Tritt in den Bach-Variationen die mehr ideelle Behandlung des Themas mit der allgemein gebräuchlichen in Wechsel, so bestimmt sie in den Veränderungen über das Bagatellenthema geradezu den Charakter des ganzen Werkes. Nur zwei Mal bildet dieses in seiner ganzen Ausdehnung das Gerüst für das neue Tongebilde, während (außer der Fuge) neue Variationen freie Ausdeutungen seines Ideengehaltes darstellen unter Benutzung von Motiven. In der Regel ist nur ein einziges Thema bildendes Material. Trotzdem ruft keine einzige Veränderung die Empfindung wach, sie stehe nicht in Abhängigkeit zum Thema, vielmehr ist in ihnen allen gerade durch die Art der Regerschen Behandlung, die dem Thema gegenüber ungefähr dieselbe Stellung einnimmt wie die Durchführung in der Sonatenform gegenüber der Exposition, der Zusammenhang in deutlicher Erkenntlichkeit gewahrt, nicht allein für das Auge, sondern vor allem auch für das Ohr. Die Geschlossenheit der Form des Ganzen wird durch den Wechsel im Tempo der einzelnen Teile, der eine klare Disposition erkennen läßt, erzielt. Das Andante des Themas

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wird in der ersten Variation zum Un poco piu lento, bei dem die kleineren rhythmischen Werte der Begleitstimmen, die dem Auge das Bild beschleunigter Bewegung vortäuschen, für das Ohr trotzdem nur das Gefühl der Ruhe verstärken, weil das ruhig über ihnen hinschreitende Thema für den Charakter des Grundtempos ausschlaggebend ist. Nach der Steigerung zum agitato sinkt es später ins Andante und Sostenuto zurück. In der Folge zeigen die Variationengruppen folgenden beinahe strengen Wechsel zwischen Vorwärtsdrängen und Zurücksinken:

Appassionato — Andante sostenuto;
Vivace — Sostenuto;
Vivace — Poco vivace;
Andante con gracia — Allegro pomposo — Con spirito.

Selbstverständlich sind hierbei nur die großen rhythmischen Konturen im Auge behalten worden und die durch den Inhalt im Einzelnen bedingten Modifikationen unberücksichtigt geblieben, ebenso wie die Zwischentempi, die den Übergang aus einer bewegten Form in die dazu kontrastierende vermitteln; immerhin ist die rhythmische Gliederung doch klar genug, um in dem Aufbau des Ganzen die Disposition so stark empfinden zu lassen, daß das Genießen des Hörers nicht ausschließlich an der einzelnen Variation haftet, sondern diese selbst in Beziehung zum ganzen Kunstwerk setzt und als dessen Teil ästhetisch bewertet. Und wenn es wirklich noch eines Mittels bedürfte, den Eindruck der formellen Einheit zu verstärken, es wäre in dem pompösen Eintritt des Variationenthemas in die Entwicklung der Schlußfuge gegeben. Dieses treibt die Steigerung ihrem letzten Gipfel zu und lenkt gleichzeitig zurück zum Ausgangspunkt.

Jedenfalls wird es in Zukunft nicht an Stimmen fehlen, die in der Form, die Reger in op. 100 anwendet, das Resultat seiner Experimente mit der Variationenform in op. 73, 81 und 86 erblicken wollen, und in der Tat halten sich die Orchestervariationen über das lustige Thema von Hiller ebensoweit entfernt von den sich oft ins Unendliche verlierenden, ihre Herkunft in Dunkel hüllenden Veränderungen, wie sie sich zum Teil in op. 73 finden, als von der sich Takt für Takt gewissenhaft an die Vorlage anschließenden älteren Variierungsweise. Mir persönlich wollen die verschiedenartigen Interpretierungen jedoch weniger als Versuche mit verschiedenartigen Formen erscheinen, vielmehr halte ich sie in dem Charakter der einzelnen Themen begründet. Die mystische Harmonik des Themas zu op. 73 vermag die mystischen Variationen dazu, wenn auch vielleicht nicht zu rechtfertigen, so doch wenigstens zu erklären. Auf jeden Fall aber erscheint die Form der freien Inhaltsinterpretation, wie sie in op. 81 und 86 zur Anwendung gelangt, im Hinblick auf die Themen als der geeignetste Variierungsmodus. Hier ist in jedem der beiden Fälle in Wirklichkeit das Thema Gegenstand

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

musikalischer Auslegung nach den verschiedensten Richtungen hin, d. h. sein Inhalt, nicht seine Form. Es ist geradezu erstaunlich, wie viel Reger darüber zu sagen weiß, wie er, immer von neuem durch ein charakteristisches Motiv angeregt, immer neue Seiten zu offenbaren weiß, einmal dem übermütigsten Humor, ein anderes Mal der zartesten Melancholie das Wort lassend. Dabei ist ein einziges Motiv durchaus stark genug, die Interpretation in Beziehung zum Thema zu setzen, ähnlich wie sich eine Rede an einzelne Begriffe des Themas anschließt, ohne dieses in seinem ganzen Wortlaute dauernd zu wiederholen. Nur wo sich Höhepunkte ergeben, die seine vollständige Zitierung dennoch geboten erscheinen lassen, taucht auch bei Reger das vollständige Thema auf.

Das anspruchslose Thema von Hiller endlich, das das Sujet der Orchestervariationen darstellt, ist eine unschuldige Plauderei, die natürlich hinsichtlich der Gedankentiefe nicht im entferntesten mit Beethovens Bagatellenmusik, noch weniger mit Bachs Oboenthema in Konkurrenz treten will. Seinem Charakter entspricht auch die Behandlungsweise, der es von Reger unterzogen wird. Tiefgründige Meditationen und Reflexionen sind vermieden, dafür tritt in jeder Variation der Reiz der Melodie in ein neues Licht. Überall schillert diese durch die sehr durchsichtige Polyphonie der Instrumente, nie verliert sie den Boden unter den Füßen, nie verschwindet sie in den Wogen Regerscher Harmonik. Wie in lachendem Spiele wird sie von Instrument zu Instrument weitergegeben, verändert und parodiert. Dabei ist die Partitur sichtlich so ohne Anstrengung geschaffen, so flüchtig hingeworfen, wie es eben die Naivität des Themas verlangt. Welch ein Unterschied zwischen den schwerfällig reflektierenden Grübeleien in op. 73 und den harmlosen, aber geistreichen Causerieen in op. 100! Vielleicht werden sie der Anlaß, daß mancher von ihnen nun den Weg rückwärts findet zu den Werken, vor denen er vorläufig noch ratlos steht, zunächst jedenfalls zu den oben erwähnten übrigen Variationenzyklen.

Jede Form erfährt im Laufe der Zeit Veränderungen, hervorgerufen durch die sich immer steigernde Ausdrucksfähigkeit der Musik und die immer mehr differenzierten Gefühlskomplexe, die Gegenstand des Musikschaffens sind. Sache unserer ausübenden Künstler ist es nun, den Regerschen Variationenwerken Heimatsrecht in den Konzertsälen zu sichern. Es erscheint wie ein neuer Vers zu einem alten Liede, wenn man sieht, wie gerade unsere allerersten Virtuosen mit ihren beinahe steril gewordenen Programmen reisen und an Schöpfungen wie den Bachvariationen von Reger mit gelinder, gelegentlicher Verbeugung vorübergehen. Auf jeden Fall kann man getrost auf sämtliche Übertragungen von Bachschen Orgelfugen für Klavier verzichten, Regers Variationen wiegen sie reichlich auf. Freilich — — —!

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ALTE MEISTER DES KLAVIERS

III: Johann Jakob Froberger, † 1667

von Dr. Karl Nef-Basel



Froberger war ein Genie; er gehört zu den größten Klavierkomponisten aller Zeiten. Er hat sich ganz auf die Tasteninstrumente beschränkt, war ein noch rigoroserer Spezialist als selbst Chopin. Kein einziges Vokalstück ist von Froberger bekannt. Aber auf seinem Gebiet war er universal.[1]) H. Kretzschmar urteilt: „Hier liegt einmal ein Fall vor, wo sich mit einem Band alter Musik eine andere Welt auftut. Keiner von unseren Klaviermeistern hat etwas ähnliches, auch Chopin und Liszt nicht; wer nach Seitenstücken sucht, muß bis zu Buxtehude zurückgehen. Das sind Lebenszeichen einer harten, kraftvollen, wundersam erregten und verwegenen Zeit; doppelt eindringlich reden diese tollen Figuren durch die Umgebung: streng geregelte Fugen- und Variationenkunst. Es ist dasselbe Kulturbild des 17. Jahrhunderts, das uns auch in seiner neuen Vokalmusik, in der Monodie, Kantate und Oper empfängt, dieselbe Mischung von freiester Ungebundenheit, von Ringen nach individuellstem Ausdruck im Rezitativ und von Observanz, von geschickter Unterordnung unter das Herkommen und die Mode in immer gleichen, geschlossenen Formen." (Jahrbuch Peters 1899.) W. Niemann wiederum vergleicht Froberger mit Mozart. Ambros sagt: „Man könnte Froberger den neuesten Salonkomponisten nennen — wenigstens was Eleganz, Anmut und leichten Ton betrifft —, nur daß er trotzdem nirgends den Meister der Kunst, den in strenger Schule gebildeten Musiker verleugnet, und daß seine Fugensätze sich denen seines Lehrers (Frescobaldi) würdig anreihen." (Musikgeschichte Bd. 3.)

Diese scheinbar weit auseinandergehenden Urteile müssen zunächst befremden; aber wenn man sich in den Werken Frobergers näher umsieht, erkennt man, daß sie alle Recht haben, insofern nämlich, als sie nicht den ganzen Froberger umfassen, sondern bloß einzelne Seiten seiner Kunst. Diese ist unerschöpflich reich und von wahrer Größe, erst bei eingehendem

---

[1]) Gesamtausgabe der Orgel- und Klavierwerke Frobergers von Professor Dr. Guido Adler, in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" Bd. IV, VI (Suiten) und X; vereinzelte Stücke mit Anmerkungen herausgegeben von W. Niemann in: „Frobergeriana" (Senff) und „Meisterwerke deutscher Tonkunst" (Breitkopf & Härtel). — Ausführlichere Monographie von F. Beier, Waldersees Vorträge Nr. 59/60.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Studium erschließt sie sich ganz. Kretzschmar spricht überhaupt nur von den hauptsächlich für die Orgel berechneten Tokkaten, Phantasieen usw., und da paßt allerdings Mozart nicht und der „Salonkomponist" erst recht nicht; Kretzschmars Charakteristik war als Avis für die Organisten hierher gesetzt!

Anders nehmen sich die Suiten aus, mit denen wir es hier hauptsächlich zu tun haben. Gerade weil sie stilistisch vollendet sind, sind sie unserer Zeit besonders schwer zugänglich. Mehr noch als all die vorgenannten Meister schreibt Froberger einen ausgeprägten Klavizymbelstil. Dessen Feinheiten kommen auf dem modernen Pianoforte nur teilweise zur Geltung. Die Ungunst, unter der die Musik im Gegensatz zu den bildenden Künsten und zum größern Teil der Poesie leidet, daß sie nicht fertig zum Betrachten vorliegt, sondern an die wiederbelebende Interpretation gebunden ist, macht sich hier besonders stark geltend. Je mehr ein Komponist die Eigenart eines Instruments berücksichtigt, je vollkommener er dessen Sprache redet, desto schwerer verständlich wird sie uns, wenn wir das Instrument nicht mehr besitzen. Darum hat vor allem die alte französische Klaviermusik heute einen so schweren Stand, weil sie, wie alle französische Musik überhaupt und viel mehr als die deutsche, vom rein Klanglichen ausgeht. So verkehrt es wäre, wenn man Berlioz' Musik auf anderen Instrumenten spielen wollte, als denen, die er vorschreibt, so verkehrt ist es, wenn wir die Chambonnières und Couperins auf das Pianoforte übertragen. Auch Froberger, der von der älteren französischen Klavierschule beeinflußt ist, leidet darunter, aber immerhin läßt er das moderne Instrument noch viel eher zu als jene, weil bei ihm, als echtem Deutschen, schließlich doch der Gedanke die Hauptsache ist und nicht der Klangeffekt.

Die Bedeutung Frobergers kann man schon aus der Einheitlichkeit seiner meist viersätzigen Suiten abnehmen. Auf diese legt unsere Zeit mit Recht großen Wert, wenn auch die Musikwissenschaft bis jetzt den genauen Nachweis schuldig geblieben ist, worin formal die Einheitlichkeit z. B. einer Haydnschen oder einer Beethovenschen Symphonie besteht.

Am sichersten aber erkennt man die Größe Frobergers, wenn man seine Werke auf ihren Gehalt an Rhythmus untersucht. Man wird staunen über die Originalität und den Reichtum an rhythmischer Erfindung, die sicherlich auch modernen Komponisten tausendfache Anregung geben könnte. Nicht nur „im Anfang war der Rhythmus", sondern er bleibt das A und das O aller Musik trotz der heutigen Überschätzung der harmonischen Kombination und der Farbe. Den Reichtum von Frobergers Phantasie wird man schon erkennen, wenn man nur die folgenden Anfänge einiger Allemanden miteinander vergleicht:

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Übrigens harmonisiert unser Meister künstlerisch fein abgewogen, mit bescheidenen Mitteln immer lebendig wirkend. Zuweilen bietet er auch in der Akkordverbindung ganz Eigenartiges, selbst für ein modernes Ohr

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

berückend Wirkendes; die zuletzt zitierte Allemande in a-moll, die wie eine Ballade beginnt, geht nachher folgende märchenhafte Wege:



Die Suitensätze sind keine Tänze mehr, sondern Charakterstücke, die Allemanden vorzugsweise ernster Art. Man muß sie langsam spielen, was man, wenn es sich nicht von selbst ergäbe, schon daraus entnehmen könnte, daß die Allemande die Form lieh zu den berühmten Totenklagen. Besonders ergreifend ist das Tombeau für Herrn Blancheroche, während das Lamento auf den Tod König Ferdinands IV. eigentlich weniger einen klagenden, als einen feierlich ernsten Ton anschlägt; die Vorstellung der Majestät war hier für den Ausdruck bestimmend, ähnlich etwa wie bei Kuhnau, der den beruhigten König Saul nicht mit behaglichen, sondern mit stolzen Rhythmen schildert.

Der hoheitsvolle, pompöse Ton, der wie die Bauten so auch die Instrumentalmusik der Barockzeit auszeichnet, und den unsere heutige Komposition trotz ihres Kraftaufwandes nicht erreicht, zeichnet namentlich auch die Sarabanden aus. Feierlich strömen oft die Harmonieen neben- und gegeneinander wie in den alten Bläsersonaten G. Gabrieli's; manchmal mit Anmut verbunden, steigern sie sich zuweilen bis zu mystischem Ausdruck. Als Beispiele ein paar Takte aus der zweiten Sarabande in d-moll:



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und aus der einundzwanzigsten in F-dur:



Die an zweiter Stelle, zwischen Allemande und Sarabande, stehenden Kuranten schließen sich eng an die ersteren an, indem sie in der Regel deren melodischen Inhalt rhythmisch variieren. Froberger nimmt damit einen Gebrauch der alten deutschen Orchestersuite wieder auf, der sich aber in der Klaviersuite nicht mehr lange erhalten hat. Noch ausgiebigeren Gebrauch von der Variation macht er in der Suite „Auff die Mayerin", in der ein Volkslied in sieben „Partiten" variiert wird. Diese bekannteste Suite ist nicht die bedeutendste; aber es spricht aus ihr besonders der Froberger eigene treuherzige Zug, und in ihrer Verbindung von deutschem Gemütsausdruck mit der feinen Form französischer Klavierkunst ist sie typisch.

Wenn die Mannigfaltigkeit der Allemanden gerühmt wurde, so ergibt sich dasselbe für die Kuranten schon aus ihrer Abhängigkeit von den ersteren; bewunderungswürdig bleibt dabei, wie der Meister jedesmal aus dem alten Material neues Feuer schlägt. Und der gleiche Reichtum herrscht bei den die Suiten abschließenden Giguen; beweglicher noch als die Kuranten durchlaufen sie einen weiten Kreis von zierlicher Anmut und schalkhaftem Spiel bis zu stürmischer Erregung und ausgelassener Fröhlichkeit.

Jeder Satz hat an seiner Stelle seinen besonderen Wert, und man kommt in Verlegenheit, wenn man einzelne besonders hervorheben soll. Es wäre nur eine kleine Übertreibung, und diese bezöge sich mehr auf die Form als auf das Wesen, wenn man sagte, so wenig wie man bei den Beethovenschen Sonaten einzelne Sätze herausheben kann, so wenig kann man das bei den Suiten Frobergers. Jedenfalls ist Froberger ein Komponist, dessen Werke in den Notenschrank jedes Pianisten gehören, und der sich behaupten wird, solange es Klaviere gibt. Darum ist ihre von Guido Adler besorgte Gesamtausgabe in den „Österreichischen Denkmälern" eine Tat von hoher und bleibender künstlerischer Bedeutung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



BRIEFWECHSEL ZWISCHEN ROBERT FRANZ UND ROBERT SCHUMANN

Mitgeteilt von

F. Gustav Jansen-Hannover

Schluß

Als Schumanns im Herbst nach Dresden übergesiedelt waren, machte Franz bald darauf Frau Clara den Vorschlag, in Halle ein Konzert zu geben. Darauf beziehen sich die folgenden Briefe:

Dresden, d. 12. Nov. 1844

Geehrter Herr,

Ihr werthes Schreiben erhielt ich gestern, und eile Ihnen das Nöthige zu beantworten.

Nachdem wir es überlegt, so paßt uns zum Concert in Halle nur Montag der 2te Dec. oder Dienstag der dritte, und hoffe ich, mit dieser Wahl Ihren Wünschen zu entsprechen und Ihnen doch auch längere Zeit zur Vorbereitung zu lassen. Die Sängerin bringen wir, wenn nicht unvorhergesehene Fälle eintreten, mit. Die Stimmen zum Quintett können wir aber nicht eher als etwa 4 Tage vor dem Concert schicken, da wir sie in Leipzig haben und sie selbst erst dort suchen müssen; ich glaube aber gewiß, daß das noch früh genug ist, um daß die Herren es lernen.

Die Billets würde ich Ihnen auch von Leipzig aus schicken; wir erwarten nun erst Nachricht von Ihnen, wie es mit der Subscription steht. Ein Brief von Ihnen trifft uns bis zum 23ten d. M. hier, von da an in Leipzig.

Mein Mann grüßt freundlichst — er kommt in jedem Falle mit nach Halle.

Ihre

ergebene

Clara Schumann

Wie steht es mit einem Flügel? wegen des Programms bitte ich mir zu schreiben, sobald Sie es brauchen, damit ich es Ihnen ausführlicher mittheile.

[Von Schumanns Hand:]

Einen herzlichen Gruß noch von Ihrem

R. Sch.

Dresden, den 21sten November 1844

Lieber Freund,

Meine Frau fängt an unruhig zu werden wegen Ihres Schweigens — Sie schreiben uns wohl ehestens ein paar Zeilen über unsere Concertangelegenheit, da wir unsere Zeit danach einzutheilen haben. Auch Frl. Hennigsen[1]), die nicht immer gleich ab-

[1]) Louise Hennigsen aus Erfurt, Schülerin des Leipziger Konservatoriums.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kommen kann, müßten wir sobald wie möglich benachrichtigen. Montag der 2te December ist uns übrigens lieber als Dienstag, da wir Mittwoch früh wieder in Leipzig sein müssen.

Das Programm senden wir, so bald wir nur erst Nachricht von Ihnen haben. Wie ist es mit einer Anzeige in einem Halleschen Localblatt? — Auch die Stimmen des Quintetts folgen ehestens. — Ist es Ihnen recht, daß die Hennigsen auch ein paar Lieder von Ihnen singt, und überlassen Sie uns die Wahl?

Nach und nach erhole ich mich von meinem Nervenleiden; doch muß ich mich noch sehr in Acht nehmen, namentlich vor aller Musik, was mich oft ganz traurig macht.

Sind Ihnen neuerdings keine guten Gedichtsammlungen vorgekommen? Ich möchte wieder einmal Lieder componiren. Waren Sie fleißig? Was macht der . . . [unleserlich] Operntext? Hr. Osterwald sollte Ihnen selbst einen schreiben.

Verzeihen Sie die Handschrift; man sieht ihr noch meine Krankheit an. Einen herzlichen Gruß noch von

Ihrem Freunde

R. Schumann

Meine Frau grüßt; sie wünscht noch specielle Nachricht wegen des Instrumentes. Wie sind die Concertpreise in Halle? Schreiben Sie uns auch darüber! —

Geehrter Herr Doctor!

Ich habe mir schon längst im Stillen bittere Vorwürfe gemacht, Sie über das in Aussicht gestellte Concert so lange in Ungewißheit lassen zu müssen. Jedoch die Umstände zwingen mir das Schweigen ab. Kaum hatte ich nämlich Ihre Subscriptionsliste in Umlauf gesetzt, als ich erfuhr, daß deren noch drei andere circulirten, die, wenn sie Ihnen auch wenig Abbruch thaten, doch uns alle Freude störend in den Weg traten. Auf Anrathen lokalkundiger Leute nahm ich Ihre Liste zurück, damit das Publikum zu einer passenderen Zeit in Anspruch genommen werden könnte. Letztere ist jetzt erschienen, das Feld vollkommen rein, und morgen wird die Liste in Umlauf gesetzt. — Was die von Ihnen proponirte Zeit anbetrifft, so scheint sie mir mit den Halleschen Interessen ganz gut zusammenzustimmen; nur nicht früher, eher einige Tage später. Denn in der Woche vom 2. December stört meines Wissens gar nichts.

In Halle existiren zwei Härtelsche Flügel, den einen besitzt der Prof. Volkmann[1]) (dessen Frau eine geborne Härtel ist, und die Ihre Frau Gemahlin persönlich kennt), den andern hat ein Dr. Allihn. Ich würde Ihnen unter allen Umständen den ersten zur Benutzung vorschlagen, einmal weil er einen schönen Ton hat, und dann stehen Sie ja schon den Leuten durch Härtels näher.

Spätestens Dienstag oder Mittwoch erhalten Sie von mir ausführlichere Nachricht über das, was in Halle zu erwarten steht; darf man aus der allgemeinen Theilnahme einen Schluß ziehen, so haben Sie ein sehr gutes Concert.

Sie wollen so freundlich sein, durch Frl. Hennigsen eins meiner Lieder singen zu lassen; ich habe schon zu viel Beweise Ihrer Güte in den Händen und kann es kaum annehmen! Doch dies überlasse ich Ihnen ganz allein.

Die Concertsätze in Halle sind allerdings nicht die höchsten, jedoch die Masse muß es bringen; auf der Liste zeichnet man am besten mit 10 Silbergr., am und den Tag vor dem Concert mit 15 Silbergr. Haben Sie die Güte, bis Mittwoch auf einen Brief von mir zu warten, in demselben sollen Sie alles erfahren. —

[1]) Der Physiologe A. Volkmann.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mit Liedern ist es in der Neuzeit nicht weit her; die Dichter im Fache der Lyrik scheinen ausgestorben zu sein, und ich weiß den Ihnen bekannten Namen keinen neuen hinzuzufügen.

Schonen Sie sich nur, bester Herr Doctor! Componiren Sie keine Note; ich kann Ihnen aus eigener Erfahrung sagen, daß es bei nervösen Stimmungen nicht gut ist; man verschafft sich zwar eine momentane Erleichterung, jedoch die Folgen sind nichts nütze; die Abspannung tritt ein, sicher wie der Tod. Machen Sie sich erst wieder rüstig, die volle Ruhe, die Sie sich geben, das ist der dringendste Wunsch aller Ihrer Freunde, deren mehr sind, als Sie wohl glauben. Sie haben in der letzten Zeit zu viel und zu Ausgezeichnetes geschrieben, der Geist will ein Gegengewicht haben!

Also bis Mittwoch!

Mit den herzlichsten Grüßen an Sie und Ihre Frau Gemahlin

Ihr

Halle, d. 22. Nov. 44 R. Franz

Dresden, d. 24. Nov. 1844

Geehrter Herr,

so eben empfangen wir Ihren Brief und ich eile Ihnen nun noch das Nöthigste mitzutheilen. Das Concert kann keinen anderen Tag als Montag d. 2ten Dec. sein, indem ich schon Mittwoch früh wieder Probe in Leipzig habe, da ich Donnerstag im Abonnementconcert spiele; wir bitten Sie also, es auf Montag, nur im schlimmsten Fall, daß es Montag nicht möglich wäre, auf Dienstag festzusetzen. Wir bitten aber so bald als möglich um Antwort, jedenfalls bis Mittwoch, da Donnerstag schon die höchste Zeit ist, nach Leipzig zu reisen. Wir haben noch mit Frl. Hennigsen zu sprechen, Ihnen Billette, Programme etc. zu senden, so daß wirklich wenig Zeit bleibt.

Ist das Concert Montag, so kommen wir Sonnabend früh nach Halle, ich suche mir gleich ein Piano, und Sonntag können Sie Morgens 10 Uhr die Probe im Saal festsetzen. Das Concert findet wohl im Saal des Kronprinz statt? bitte, schreiben Sie uns doch das mit.

Wir erwarten also jedenfalls Mittwoch Nachricht; die Stimmen zum Quintett erhalten Sie Donnerstag von hier aus.

Noch fällt mir ein! ist eine Erhöhung für das Clavier im Saal? die muß ich haben! ist sie auch fest und gut? und auch groß genug für das Quintett, oder wenigstens die Sängerin? bitte, geehrter Herr, erkundigen Sie Sich darnach.

Mein Mann grüßt mit mir freundlichst.

Ihre ergebene

Clara Schumann

Franz lebte in recht bescheidenen Verhältnissen. Als Organist bezog er einen nur mäßigen Gehalt, war daher hauptsächlich auf Musikunterricht angewiesen. Jetzt wollte er sich — da der akademische Musikdirektor Dr. J. F. Naue zu musiktheoretischen Vorträgen nicht mehr imstande war — um die venia docendi an der Universität bewerben. Dazu mußte er aber den Befähigungsnachweis von einer musikalischen Autorität beibringen. Zu dem Zwecke wandte Franz sich an Schumann mit folgendem Briefe:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Halle, den 3. März 1845

Geehrter Herr Doctor!

Ich habe eine große Bitte an Sie, ich beabsichtige nämlich, mir das Recht zu Vorträgen über Harmonie, Contrapunkt, Formlehre u. s. w. an der hiesigen Universität zu erwerben. Naue ist so herunter, daß es ihm schon seit Jahren unmöglich gemacht ist, ein derartiges Vorhaben in Ausführung zu bringen. Ich trete ihm mit meinem Plane durchaus nicht entgegen, da ich weder Geld noch sonstige Auszeichnungen beanspruche. Das Curatorium der Universität sowie die Professoren sind meinen Wünschen durchaus geneigt, können aber ohne eine bestimmte Verfügung des Ministeriums keine bestimmten Schritte thuen. Da nun in Halle niemand existirt, der mich als Musiker tüchtig vertreten könnte, so liegt der Wunsch nahe, Autoritäten auf meiner Seite zu haben, welche jeder möglichen Cunctation in Berlin ein Ende machen. Wären Sie daher so freundlich, meine Musik in ein paar Worten im allgemeinen festzustellen, da ich mich bei Ihnen für den vorliegenden Fall kaum hinreichend legitimirt haben kann? Ich würde dieselben als Attest einschicken und zweifle kaum an einem günstigen Erfolge. Meine Zukunft ist von diesem Schritte, ob er glücklich oder unglücklich ausläuft, zum Theil sehr bedingt, denn ich würde Anstand nehmen, in Halle länger zu bleiben, wenn sich mir nicht präzise Aussichten bieten. Zwar habe ich factisch die Musikzustände in der Hand, allein unter Bedingungen, die nicht die mindeste Sicherheit gewähren.

Sie haben sich schon so häufig freundlich meiner angenommen, als daß ich nicht glauben sollte, Sie würden es auch in diesem Falle thuen. Bis Mitte März muß ich meine Eingabe gemacht haben: kann ich bis dahin auf Ihre Güte rechnen?

Ich habe mit wahrer Freude erfahren, wie sich Ihr Gesundheitszustand von Tage zu Tage bessert, wie Sie wieder so fleißig daran sind, uns Allen neue Genüsse zu bieten: der Himmel erhalte Sie uns noch lange in frischer, ungeschwächter Kraft, damit Sie Ihre Mission so vollenden, wie Sie dieselbe begonnen.

Unter freundlichen Grüßen Ihr

R. Franz

Lieber Freund,

Schreiben Sie mir bestimmter, in welcher Form Sie das Zeugniß abgefaßt wünschen — ob im Canzleistil (mit Siegel etc.), ob im leichten brieflichen, oder sonst wie! Es macht mir immer Freude, Ihnen gefällig zu sein, das wissen Sie schon.

Mit meiner Antwort dann später mehr

von Ihrem

Dresden, den 4. März 1845 Rob. Schumann

Bester Herr Doctor!

Ihre freundliche Anfrage beweist mir wieder von Neuem, wie gut Sie es stets mit mir gemeint haben. Tausend Dank!

Sie fragen, wie es mit dem Atteste am zweckmäßigsten einzurichten wäre, ob in leichter Briefform oder in großem Geschäftszuschnitt? Ich bin, um hierüber Sicherheit zu erhalten, zum Curator der Universität (der sich überhaupt angelegentlichst für meinen Plan interessirt) gegangen; der hat mir denn vorgeschlagen, daß es sich am einfachsten so machen ließe: Sie sollten so freundlich sein, an ihn in einem Briefe sich über mich auszusprechen und da die Beziehungen einfließen zu lassen, welche für mich am ersprießlichsten sind. Mir ist dies lieber, als wenn Sie

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in einem Attest, das im Kanzleistil gehalten ist, meine Leistungen besprechen. Überdies wird jedenfalls der Curator dadurch noch mehr gewonnen, weil alsdann ihm die Angelegenheit fast ganz in die Hände gegeben ist. Er ist ein höchst liebenswürdiger Mann, nur müssen Sie der Form nach etwas diplomatisch zu Werke gehen. Er ist dem bessern Theile der Aristokratie zugethan. Seine Adresse ist: Der wirkl. geheime Ober-Regierungsrath Dr. Pernice (Ritter usw.).

Sie würden mich außerordentlich verbinden, wenn Sie diesen Weg einschlagen wollten, um für mich zu wirken. Indem ich Ihnen schon im Voraus meinen innigsten Dank für Ihre viele Liebe sage, schließe ich als

Ihr sehr ergebener

Halle, d. 10. März 45 R. Franz

[Undatiert. Dresden, d. 16. März 1845]

Ist Ihnen der Brief so diplomatisch genug? und vor allem — versprechen Sie Sich Nutzen von ihm! Wo nicht, so schreiben Sie mir, daß wir's anders machen!

Ich schwärme jetzt wieder viel — zwar noch in Gedanken; aber wird es fertig, so wird es grade Ihnen ein besonderes Interesse gewähren, glaub' ich.

Adieu, Lieber!

Rob. Sch.

Diesen sehr eilig geschriebenen Zeilen hatte Schumann sein Schreiben an Dr. Pernice beigeschlossen. Es hatte den von Franz erhofften Erfolg. — Das „Schwärmen" wird auf die kontrapunktischen Studien, denen Schumann und Clara sich dieses Jahr mit besonderem Eifer hingaben, zu beziehen sein. Die „Canonischen Studien für Pedalflügel" fallen in diese Zeit. „Manches, was meine Seele in der jüngsten Zeit bewegt hat, finden Sie in den Studien angedeutet," schrieb Schumann an Keferstein bei Übersendung des gedruckten Heftes. Von den BACH-Fugen entstanden die beiden ersten am 7. und 19. April. Für diese Kompositionen durfte Schumann vor allem bei Franz, dem Bachverehrer, ein tieferes Interesse voraussetzen.

Halle, den 29. Juli 45

Geehrter Herr Doctor!

Soeben erhalte ich aus Leipzig ein paar Hefte meiner Lieder und beeile mich, Ihnen ein Exemplar derselben zu senden; vielleicht hat das eine oder das andere Ihren Beifall. Über eins habe ich mich vor Ihnen zu entschuldigen; Sie werden in No. 1 des 2. Heftes ein Motiv finden, das von Ihnen entlehnt scheinen könnte: wollen Sie meiner Versicherung glauben, daß ich ganz selbständig erfand und Ihre Composition weder gesehen noch gehört habe. Nachdem die Sachen schon zum Druck befördert waren, wurde ich auf die Ähnlichkeit aufmerksam gemacht; da mich mein musikalisches Gewissen von aller und jeder Absichtlichkeit freisprach, so habe ich die Sache stehen lassen, wie sie stand. Wer es weiß, mit welcher Liebe ich mich in Sie hineingelebt habe, der wird es begreiflich finden, wie die Ausdrucksweise sich manchmal berühren kann, ja berühren muß. —

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich sende Ihnen anbei noch drei Phantasiestücke von Schäffer, einem jungen Manne, den ich Ihnen in Halle vorstellen durfte. Er existirt nur in Ihnen und durch Sie, wie Sie dies augenblicklich an seinem musikalischen Ausdruck sehen werden. Ich nehme viel Antheil an seiner musikalischen Entwicklung und möchte ihm nach allen Seiten Gerechtigkeit widerfahren sehn. Wenn Sie die schrankenlose Aufopferung mitansehn könnten, mit der er in Wort und That Ihren Namen predigt, so würden Sie seinen Bestrebungen, die nur auf das Edelste und Beste gerichtet sind, ein warmes Wort der Anerkennung nicht versagen. Sehen Sie freundlichst die Sachen an, und geben Sie in zwei Worten seinem Streben die letzte Bestätigung und Freudigkeit. — Das Publikum ist lange gegen Sie spröde gewesen, Gott sei's geklagt! Es wird und muß tagen, und ich glaube, Leute wie Schäffer qualificiren sich zur Propaganda.

Was Ihr freundliches Attest anbetrifft, so sage ich Ihnen meinen herzlichsten Dank. Es ist mir schon unter der Hand angezeigt, daß es die schönsten Früchte getragen hat. Offiziell weiß ich noch nichts, und möchte die Angelegenheit daher bis zu dem Punkte unbekannt wissen.

Sonst geht es hier in Halle recht gut; die moderne Richtung der Musik faßt immer mehr Boden, der Geschmack veredelt sich von Tag zu Tage, man kann nur Erfreuliches in Aussicht stellen. Kommenden Winter will ich Ihre Symphonie aufführen und die noch nöthigen Mittel requiriren. Auch die Peri: das kostet nur zu viel Geld, und daran hat man hier zu Lande keinen Überfluß. Doch es muß geschaffen werden!

Dürfte ich Sie schließlich darum bitten, die Schäfferische Angelegenheit so viel als möglich zu beschleunigen? Er sehnt sich nach Ihrer Meinung.

Immer Ihr ergebener

R. Franz

Die übersandten Hefte waren zwölf Gesänge, op. 4, Gade gewidmet, der sie dem Verleger Kistner empfohlen hatte. — Die „Entschuldigung" bezieht sich auf das Lied: „Er ist gekommen in Sturm und Regen", das mit einem auffälligen Anklang an Schumanns Phantasiestück „Warum?" beginnt. — Julius Schäffer war 1844 als stud. theol. nach Halle gekommen und bald in ein freundschaftliches Verhältnis zu Franz getreten. Er hatte schon einige Jahre vorher Kompositionen (op. 1—6, meistens Lieder) bei Challier in Berlin veröffentlicht, von denen Schumann ein Heft (3 Lieder ohne Worte, op. 4) bereits 1841 besprochen hatte. (Ges. Schr. II, S. 330.) Später verleugnete Schäffer diese seine Jugendarbeiten und fing 1847 noch einmal wieder mit op. 1 an. — Schumanns Attest hatte den Erfolg, daß Franz durch Ministerialreskript vom 28. Juni 1845 zum Universitäts-Musiklehrer ernannt wurde. Vom Kuratorium der Universität wurde ihm alsdann eine eingehende, vom 25. Juli 1845 datierte, Dienstinstruktion erteilt, in der die folgenden Bestimmungen bemerkenswert sind:

§ 2. Der Univ. Musiklehrer ist ebenso verpflichtet wie berechtigt, den Studirenden theoretischen und praktischen Unterricht in allen Theilen der Ton-Wissenschaft sowohl unentgeltlich als gegen ein angemessenes Honorar zu ertheilen.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

§ 3. Demselben liegt ferner und insonderheit ob, die Leitung des akademischen Gesangvereins ohne besondere Remuneration zu übernehmen und dessen Mitglieder insonderheit auch im Kirchengesange, nach Absicht und Sinn des Rituals der verschiedenen Confessionen, fleißig zu üben . . .

§ 4. Der Univ. Musiklehrer ist endlich gehalten, in Abwesenheits- oder sonstigen Verhinderungsfällen des Universitäts-Musikdirectors die demselben obliegende Direction der Festmusik bei akademischen Feierlichkeiten zu übernehmen, sowie überhaupt denselben bei Ausübung dieses Theils seiner Amtspflichten möglichst zu unterstützen.

Hierfür kann er zwar auf eine Besoldung oder Remuneration keinen Anspruch machen, soll aber aller sonstigen in seiner Qualität ihm zustehenden Prärogative und Gerechtsame sich zu erfreuen haben . . .

Franz begann seine Tätigkeit mit dem Wintersemester 1845/46. Nach Naues Tode (1858) wurde er zum Universitäts-Musikdirektor ernannt. —

Halle, den 31. December 1845

Geehrter Herr Doctor!

Es thut mir unendlich leid, daß ich [nicht], wie ich es so gern möchte, Sie heute oder morgen in Leipzig sehen und sprechen kann: allein dringende Geschäfte halten mich in Halle fest. Der Überbringer dieses ist Schäffer (der Componist der Phantasiestücke, die ich Ihnen übersandte). Er hat mich dringend gebeten um einen Brief an Sie; er will Sie nur einmal sehen und aus Ihrem Munde in zwei Worten hören, was Sie zu seiner Musik meinen. Sie sind wohl so freundlich, dieser herzlichen Bitte zu willfahren, und können sich überzeugt halten, daß Sie alsdann einen [Menschen] glücklich gemacht haben.

Ihr

Rob. Franz

Franz hatte zum Gewandhauskonzert am 1. Januar 1846, in dem Schumanns Klavierkonzert zum ersten Mal öffentlich von Clara gespielt wurde, nach Leipzig kommen wollen.

In diese Zeit fällt Franz' Verlobung mit Marie Hinrichs, Tochter des Professors der Philosophie H. F. W. Hinrichs, von dem Schumann eine Verlobungsanzeige direkt zugesandt erhielt.

Er schrieb umgehend an Franz:

Herzlichen Glückwunsch, lieber Franz! Kommen Sie nicht bald einmal nach Dresden? Im Frühjahr — mit Ihrer Braut?

Wie das klingt! nicht wahr?

Ihr

D[resden], d. 18ten Febr. 1846 R. Schumann

Halle, den 27. März 46

Geehrter Herr Doctor!

Schon lange gehe ich damit um, an Sie zu schreiben. Eine Menge von Geschäften, wie sie das Musikleben im Winter mit sich bringt, mein Bräutigamsstand,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der mir das Wenig Zeit, was übrig, im Voraus mit Arrest belegte, machten es mir aber unmöglich, — dazu kam, daß ich im Wesentlichen mit Ihnen äußerlich und innerlich im Rapport blieb. [Otto] Dresel, [Carl] Reinecke und Andere, die Sie persönlich sprachen, erzählten mir immer von Ihnen, machten die Form einer brieflichen Mittheilung für mich überflüssig. Da ist denn nun der arme Schäffer schlimm weggekommen. Er hat mir schon vor langer Zeit einige Phantasiestücke gegeben, die ich an Sie schicken sollte. Sie werden in denselben viel Schönes und Poetisches finden, hin und wieder eine kleine Unfertigkeit, die sich aber noch heben und bessern läßt. Meine Bitte an Sie geht nun dahin, dem jungen Manne in ein paar Worten Ihre Ansicht über den musikalischen wie poetischen Inhalt seiner Sachen zukommen zu lassen. Seine Verhältnisse sind derart, daß für ihn, hauptsächlich seines Vaters wegen, ein solches Ereigniß höchst wünschenswerth ist. Am Ende können Sie es so einrichten, daß sich mit Ihrem Gutachten zugleich eine Empfehlung für den Druck verbinden ließe. Doch letzteres nur in dem Falle eines selbständigen Wunsches. Ich kann mir sehr gut denken, wie oft Sie mögen mit ähnlichen Anliegen in Verlegenheit gesetzt werden. Häufig läuft wohl viel Unverschämtheit und Eigendünkel mit unter. Bei Schäffer ist es jedoch sicherlich anders. Wollen Sie etwas thun, so bitte ich Sie dringend, es recht bald zu thun — denn es liegen sowohl für Schäffer als für mich viele Gründe vor, welche ein gutes Wort von Ihnen nothwendig machen.

Nebenbei übersende ich Ihnen meine zwei neuesten Liederhefte. Finden Sie in ihnen hin und wieder etwas Ansprechendes, so wird es mir eine große Freude sein. In kurzem kommt ein Liederheft meiner Braut heraus. Härtels haben es gern angenommen — es sind vortreffliche Sachen darin — vieles ganz Ursprüngliche! Sie werden sich wundern, wenn ich Ihnen die Sachen zuschicke.

Sonst geht alles gut. Diesen Sommer denke ich mich viel mit Componiren abzugeben, hoffentlich werden dann etwas größere Sachen fertig.

Ihre „Peri“ will ich diesen Sommer einstudiren — wie denn im Winter in Halle viel Sachen von Ihnen mit dem größten Beifall aufgenommen sind: Ihre Symphonie, Quintett, das Streichquartett in a-moll, viele Ihrer Clavierstücke u. s. w. Das Geniale schlägt durch, ist es heute nicht, so ist es sicherlich doch morgen. —

Wenn ich die „Peri“ einstudire, könnte ich da durch Ihre Vermittlung etwas von Stimmen geliehen bekommen? In Halle sind die Unkosten eines Concertes stets bedeutend, und die Einnahme sehr von den Umständen abhängig. Da muß man sich denn, so gut es gehen will, durchzuschlagen suchen.

Um nochmals auf meine Bitte zurückzukommen: wenn es Ihnen möglich ist remittieren Sie die Schäfferschen Sachen recht bald; hauptsächlich sind dieselben durch mein Verschulden und meine Nachlässigkeit so verspätet — es liegt sehr viel daran, daß Schäffer seine Eltern einigermaßen zufrieden stellt.

Mit herzlichem Gruß an Sie und Ihre Frau Gemahlin

bin ich Ihr

R. Franz

Nach Halle kamen häufig Leipziger Künstler, die Propaganda für Schumann machten. Es war namentlich das damalige Leipziger Quartett Königslöw, Wasielewski, Reinecke und Grabau, das im letzten Vierteljahr dreimal herüberkam und u. a. das Streichquartett in a-moll sowie das Quintett (mit Gade an der Bratsche) zum Vortrag brachte. Reinecke ver-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mittelte den Hallensern insbesondere die Bekanntschaft mit Schumanns Klaviermusik. — Über die mit diesem Briefe übersandten Phantasiestücke von Schäffer sprach Schumann sich erst am 5. Juli aus. — Die ebenfalls geschickten neuen Lieder Franz' waren „Zwölf Gesänge, op. 5", Frau Dr. Livia Frege geb. Gerhardt (der „besten Liedersängerin Leipzigs", wie Mendelssohn sie bezeichnete) gewidmet.

Lieber Freund,

Dies kömmt bei den guten Vorsätzen heraus — Sie sollten immer die längsten und ausführlichsten Briefe erhalten über die Schäfferschen Phantasiestücke, wie über Ihre eigenen — ich dachte immer wohler zu werden, um es zu können — und nun geht es mir doch noch immer nicht besser, und das Briefschreiben namentlich strengt mich an, als wär's Wunder was! — Grade Hrn. Schäffer hätte ich so gern meine Theilnahme zeigen mögen. Grüßen Sie ihn, sagen Sie ihm, daß ich ihn verstanden, daß mich Vieles sympathisch berührt. Prophetisch möchte ich solche Musik nennen, sie deutet auf eine Zukunft. Aber der Techniker hat noch zu arbeiten; Sicherheit und Klarheit vermisse ich noch hier und da, und diese und die höhere Entwicklung bringt nur fortgesetztes Arbeiten in größeren Formen, und versuchsweise durch größere Mittel — also Symphonistisches und Studium der Orchesterkräfte. Dies wissen Sie aber eben so gut wie ich, lieber Freund, und er vielleicht selber auch. Möchte er denn nicht beim Clavier und bei der phantastischen Form allein stehen bleiben.

Auch Ihnen danke ich für Ihre letzten Liederhefte; mit Antheil versenke ich mich immer darein. Daß Sie einen so geistreichen Kritiker gefunden, wie den in der N. Ztschrift f. Musik, mögen Sie Sich als besondere Gunst des Geschickes anrechnen; sie sind nicht immer bei der Hand. Schreiben Sie nur bald, wie Sie leben und den Sommer verbracht!

Bei mir will die alte energische Kraft noch nicht wiederkommen. Übermorgen gedenken wir nach Föhr ins Seebad zu gehen; vielleicht hilft das etwas. Eine Symphonie hab' ich fertig, im Kopfe ganz; aufschreiben konnte ich erst einen Satz.

Die Orchesterstimmen zur Peri können Sie haben; ich muß aber deshalb erst nach Köln schreiben, wo ich sie hingeliehen. Briefe an mich adressiren Sie hierher nach Dresden.

Die Lieder Ihrer Braut haben Sie mir versprochen? Vergessen Sie nicht!

Leben Sie glücklich und gedenken meiner!

Dresden, R. Schumann
d. 5ten Juli 1846

Der „geistreiche Kritiker" der Franzschen Gesänge op. 5 in der Neuen Zeitschrift (1846, Bd. 24, S. 93), der sich „H—s" unterzeichnet hatte, war der Dr. jur. Friedrich Hinrichs in Halle, Franz' Schwager. Er trat 1858 auch als Komponist auf und hat nach und nach sieben (acht) Liedersammlungen veröffentlicht.[1]) Von Franz' Braut, Marie Hinrichs,

[1]) Die erste von ihnen, sechs Lieder aus dem „Quickborn", führte Franz mit sehr auszeichnenden Worten in die musikalische Welt ein, Neue Zeitschrift 1859, Bd. 50, S. 28.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erschien 1846 ein Heft von neun Gesängen (op. 1), denen aber weiter keine gefolgt sind. — Das Ehepaar Schumann suchte statt der Insel Föhr das Seebad Norderney auf. — Die „im Kopfe“ fertige Symphonie war die in C. —

Im August 1846 reiste Franz nach Wien, wo seine Braut bei einem Oheim zum Besuch war. Er hatte von den beiden im Mai erschienenen Liederheften op. 6 seinem Freunde Fr. Hinrichs, op. 7 Liszt zugeeignet. Im Oktober traf er in Halle wieder ein, ohne auf der Rückreise Schumann in Dresden angetroffen zu haben.

Halle, d. 22. October 1846

Geehrter Herr Doctor!

Sehr leid hat es mir gethan, daß ich Sie auf meiner Rückreise von Wien nicht sprechen konnte. Ich kam Freitag Abend 9 Uhr mit dem Dampfschiff in Dresden an, ging Sie in Ihrer früheren Wohnung aufsuchen, fand Sie aber leider dort nicht mehr vor und wurde schließlich bis ½11 Uhr aus einer Straße in die andere expedirt ohne allen Erfolg. Sonnabend mußte ich mit dem Mittagszug in Halle eintreffen und daher Dresden nolens volens aufgeben.

Ich hatte mich so sehr darauf gefreut, Ihnen mancherlei von Wien zu erzählen, was für Sie von Interesse gewesen wäre — auch hatte ich eine ganze Tasche voll Grüße von Liszt, Fischhof[1]), v. Vesque[2]), Becher[3]) usw. — die ich gern mündlich überbracht hätte. Leider mußte mir diese Freude ins Wasser fallen!

Nottebohm[4]), den ich die letzte Zeit in Wien traf, hat mir für Sie einen Brief mitgegeben, den ich beikommend übersende. Er beruft sich in demselben auf mich als Referenten der Wiener Neuigkeiten!

Halle will als Nachkost auf Wien gar nicht schmecken: hier ist Schmalhans Küchenmeister, dort lebt es sich herrlich und in Freuden. Hier alles Befangenheit und engherzige, persönliche Rücksicht, dort Harmlosigkeit und liebenswürdige Humanität. Freilich ein arger Contrast! Man muß sich aber zurecht finden, wie es eben gehen will, und da der Mensch immer ein Gewohnheitsthier bleibt, findet er auch seinen alten Gang wieder auf. —

Die Phantasiestücke von Schäffer kommen in diesen Tagen bei Härtels heraus. Manches ist darin anders und besser geworden.

Von mir erscheinen in Wien einige Hefte, die ich an Haslinger verkauft habe. — Ich bin Ihnen noch mit meinen 4 letzten Opus in Rest. Kommen die neuen ans Tageslicht, so erhalten Sie einen ganzen Stoß: vielleicht daß Ihnen das eine und das andere convenirt.

Ich gedenke im Laufe des nächsten Monats auf ein paar Tage nach Dresden zu kommen, bis dahin verspare ich mir alle mündlichen Mittheilungen auf — nach denen mich außerordentlich verlangt!

Ihr

treu ergebener

R. Franz

[1]) Joseph Fischhoff, Professor am Konservatorium.

[2]) J. Vesque von Püttlingen, Staatskanzleirat, pseud. J. Hoven.

[3]) Dr. jur. Alfr. Jul. Becher.

[4]) Gustav Nottebohm, der Beethovenforscher.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Phantasiestücke von Schäffer hatte Schumann Breitkopf & Härtel zum Verlage empfohlen. Der Komponist widmete dieses neue op. 1 Schumann und übersandte es ihm am 7. Dezember 1846. — Haslinger in Wien erwarb Franz' Liederheft op. 9, veröffentlichte es aber erst 1847. Auch vierhändige Bearbeitungen Schubertscher Kammermusikstücke (d-moll Quartett) lieferte Franz für Wien. Eins seiner Lieder: „Gekommen ist der Mai" erschien als Beilage zu A. Schmidts „Wiener Musikzeitung" vom 28. November 1846, also erst nach seiner Abreise. Später (1861) wurde es in op. 34 aufgenommen.

Franz suchte Schumann im November 1846 wieder auf, doch wird er auch gelegentlich seiner zweiten Wiener Reise, die gleich nach Pfingsten 1847 angetreten wurde, wieder in Dresden gewesen sein. Nach seiner Verheiratung — am 30. Mai 1848 — hat er seine Besuche bei Schumann mehrfach wiederholt, doch liegen nur spärliche Notizen darüber vor. Nachweisbar ist er im Juni 1850 zur ersten Aufführung der „Genoveva" in Leipzig gewesen, im Herbst 1851 in Düsseldorf, März 1852 wieder in Leipzig zur Aufführung von „Der Rose Pilgerfahrt". Schumanns freundlicher Anteil an Franz' künstlerischen Erfolgen und sein Wunsch, ihm förderlich zu sein, blieben sich immer gleich. Als Whistling die Herausgabe einer der nachgelassenen Symphonieen Schuberts plante, schlug Schumann ihm (1846) Franz für eine vierhändige Bearbeitung vor. Nach dem Erscheinen von Liszts Übertragungen Franzscher Lieder sprach er (1849) Härtel seine Freude aus, daß den Liedern „auf diese Weise neue Wege eröffnet würden". In Schumanns 1847 angelegtem Verzeichnis: „Jüngere Komponisten nach meinem Sinn"[1]) steht Franz' Name mit obenan, wie er auch in dem bekannten Brahms-Artikel (1853) unter den „rüstig schreitenden Vorboten" genannt ist.

Trotzdem also das freundschaftliche Einvernehmen zwischen Beiden fortbestand, so wurde gleichwohl der schriftliche Verkehr nicht aufrechterhalten. Erst nach einem Zeitraum von reichlich acht Jahren — im Februar 1854 — wurde Schumann wieder zu einem Briefe an Franz veranlaßt. Es war nämlich in der Neuen Zeitschrift von 1853 ein durch zehn Nummern fortgeführter Aufsatz: „Zur Würdigung Richard Wagners" erschienen, dessen ungenannter Verfasser am Schluß (S. 200) auch auf den „modernen Liederstil von Schumann und Franz" zu sprechen kam und in einer Fußnote über Schumann bemerkte:

> „Wenn wir von Schumann sprechen, so meinen wir ihn in seinen älteren Werken bis etwa zu der Peri. Seitdem ist er, wie sich leider nicht mehr verhehlen

[1]) R. Schumanns Briefe, Neue Folge, herausgegeben von F. G. Jansen, zweite Auflage 1904, Anmerkung 459.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

läßt, verkommen, manirirt im traurigsten Sinne des Wortes[1]). Beispielsweise verweisen wir auf die Lieder Op. 119, 125 und besonders deren Texte."

Schumann hatte das unbeachtet gelassen — bis er jetzt hörte, daß der anonyme Aufsatz gleich nachher (mit einigen Weglassungen und Zusätzen) als Broschüre unter dem Titel: „Richard Wagner und die neuere Musik" und mit nunmehriger Nennung des Verfassers Friedrich Hinrichs erschienen sei.[2]) Infolgedessen schrieb er an Franz:

Düsseldorf, d. 10ten Febr. 1854

In einer besonderen Angelegenheit, lieber Hr. Robert Franz, schreibe ich Ihnen und zwar nach jahrelanger Pause, die wir beiderseitig hätten eher aufheben sollen.

Die Angelegenheit ist die: Hr. Hinrichs, der glaub' ich ein Bekannter[3]) von Ihnen ist, hat sein dreizeiliges Pasquill[4]), wie man mir gesagt, auch in seiner Einzelausgabe abdrucken lassen. Glaubt er denn, daß er durch diesen Nadelstich allen meinen Nach-Pericompositionen den Garaus machen kann? dem Manfred, dem spanischen Liederspiel, den drei Trios, der 2ten Sonate für Violine u. Pfte., und dann der 2ten und 3ten Symphonie? O ich wünschte, daß er diese Compositionen, die zum Theil während unsers Zuges in Holland aufgeführt worden sind, gehört hätte, daß er sich von dem Ennui, den diese „verkommenen" Sachen auf Musiker und Publikum gemacht, selbst hätte überzeugen können. Und von einer „traurigen Manier" spricht er! Sind die Symphonien eine wie die andere, die Trios, die 2 Sonaten f. Violine und Pfte., das spanische und das Minnespiel, die Ouverturen zu Manfred und die zu Genoveva, das Requiem von Mignon und das Adventlied? Oder kennt er die Sachen alle gar nicht — und nur die Nach-Perischen zwei Liederhefte, die er als Beweise anführt? Hat er die Texte dieser Waldlieder gelesen? Glaubt er, daß man solche anmuthige Gedichte so auffassen müsse wie welche von L. Byron und Lenau? Weiß er nicht, daß die Musik die ursprüngliche Stimmung des Gedichts treffen, aber nicht überbieten soll?

Nun genug von diesem Nadelstich! Ich wollte Ihnen, lieber Franz, nur meine Ansicht darüber mittheilen und stelle Ihnen frei, welchen Gebrauch Sie davon machen wollen. Sie können dem Stecher[5]) auch sagen, daß ich, wie außer dem Noten-, auch etwas auf den Wortgriffel mich verstünde. Auf Mückenstiche aber antwortete ich nicht mit Kanonen —, und auch das, daß bald meine gesammelte Schriften erschienen, woraus er ersehen könne, daß ich auch scharfe Hiebe zu führen vermöchte, aber nie gegen strebsame, thätige Künstler. Der Fleck bliebe auf ihm, nicht auf dem Beschmutzten.

---

[1]) Diese Worte sind auch in der Zeitschrift durch Sperrdruck hervorgehoben.

[2]) Hinrichs Wagner-Artikel hat seiner Zeit viel Staub aufgewirbelt, insbesondere Franz allerlei Ärger gebracht. Es waren im letzten Teil des Aufsatzes (S. 200) Bülowsche und Raffsche Liederkompositionen einer schonungslosen Kritik unterzogen worden, auf die Bülow („Peltast") und Raff sehr derbe Entgegnungen (S. 221 und 230) folgen ließen, die aber weniger gegen den Kritiker als vielmehr gegen Franz gerichtet waren.

[3]) Schwager.

[4]) Die mitgeteilte Fußnote.

[5]) D. h. dem Verfasser.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lieber Franz, es ist schön, daß wir die Musik haben, wo wir in einigen Augenblicken uns über die Gemeinheit der Welt hinausschwingen können. Das wollen wir jetzt thun und jene auf der Erde lassen.

Schreiben Sie mir auch, wie Sie leben und weben. Ich habe immer mit Antheil Ihrer gedacht. Aber so große Ferne vermindert den Verkehr. Im nächsten Winter hoffe ich Sie zu sehen, aber von Ihnen noch vorher etwas zu hören.

Möchten Sie diese Zeilen in gutem Wohlsein antreffen!

Ihr

R. Schumann

Man ersieht aus diesem Briefe, daß Schumanns freundschaftliche Gesinnungen für Franz noch immer dieselben waren wie früher. Daß er durch Hinrichs „Pasquill" sich so sehr hätte verstimmen lassen, ist nach der Notiz, die den Inhalt dieses Briefes in seinem Korrespondenzbuche angibt, — „derber, aber lustiger Brief über den Nadelstich" — nicht anzunehmen. — Das Wort von der „Gemeinheit der Welt" wird auf die wachsenden Mißhelligkeiten mit dem Verwaltungsausschuß des Düsseldorfer Allgemeinen Musikvereins zu beziehen sein, die schließlich zum vollständigen Bruch führten. Ein vom 19. November 1853 datiertes „Ultimatum" Schumanns an den Vereinsausschuß, wie auch eins an J. Tausch, ist das letzte, was die Korrespondenzbücher darüber angeben.[1])

Der Briefwechsel mit Franz hatte sein Ende gefunden. Noch an demselben Tage, als der obige Brief geschrieben war, nahm das geistige Leiden Schumanns, das sich schon seit längerer Zeit in vereinzelten Symptomen gezeigt hatte, einen immer bedrohlicheren Charakter an. Am Abend, und in verstärktem Maße in der Nacht, stellten sich Halluzinationen ein, Gehörs- und Gesichtstäuschungen — Schumann glaubte fortwährend Musik zu hören, bald Engelmusik, bald das Toben der Hölle, sah sich von wilden Tieren verfolgt usw. Meistens waren es die Nächte, die in solchen Wahnvorstellungen unter unsagbaren Qualen vergingen.[2]) Am Tage waren dem armen Kranken manchmal Zeiten der Ruhe vergönnt, lichte Augenblicke, in denen sich seine edle Natur in der ergreifendsten Weise aussprach. Er war dann seiner geistigen Kräfte vollkommen Herr; sein rastloser Tätigkeitsdrang machte sich gleich wieder geltend: dann nahm er Druckkorrekturen vor, schrieb Briefe[3]) und Tagebuchnotizen. Er erinnerte sich an alles, was geschehen war, hatte ein klares Bewußtsein seines kranken

[1]) Eingehenderes über die Vorgänge in Litzmanns „Clara Schumann" II, S. 230–252.

[2]) Vgl. Litzmann II, S. 295ff., A. Dietrichs Erinnerungen an Brahms, 1898, S. 14.

[3]) Schumann hat noch am 11., 12., 14, 22., 23. und 24. Februar Briefe geschrieben und mit der gewohnten Pünktlichkeit im Korrespondenzbuch vermerkt; nur die beiden letzten Eintragungen sind von Claras Hand.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zustandes und äußerte wiederholt das Verlangen, in eine Heilanstalt gebracht zu werden. Aber das waren eben nur Episoden, — unaufhaltsam, unrettbar trieb er dem Verhängnis des 27. Februar zu . . .

Die Wirkung der furchtbaren Tragik in Schumanns Schicksal traf auch Franz wie ein Blitzschlag, — war doch auch ihm Schumann entrissen. Noch unter dem ersten Eindruck des Schmerzes schrieb er an Franz Liszt: „Was haben Sie denn zu dem armen Schumann gesagt? Freilich wenn sich Idealismus und Realismus in einer Menschennatur weiter und weiter voneinander entfernen, wie es bei Schumann leider sehr der Fall war, so wird eine Katastrophe stets in drohender Aussicht stehen. Es hat mich selten ein Ereigniß so tief erschüttert!"

Es dauerte noch bis zum 29. Juli 1856, daß dem edlen Dulder die Erlösungsstunde schlug. „Der arme Schumann ist denn auch hinüber!" schrieb Franz am 5. August an Whistling, „für ihn ist es das Beste! Jetzt werden die Mäuschen tanzen und keck die Lockenköpfchen in die Höhe recken, damit man ihr Gepiepse und Gepfeife höre!" — —

Zu den in innerster Seele Getroffenen unter den Schumann Nahestehenden gehörte Brahms. „Ich erlebe wohl nie wieder so Ergreifendes wie das Wiedersehen Roberts und Claras," schrieb er am Sterbetage an J. O. Grimm[1]), und 1873 an den Professor Heimsoeth[2]) in Bonn: „Das Andenken Schumanns ist mir heilig. Der edle, reine Künstler bleibt mir stets ein Vorbild, und schwerlich werde ich je einen bessern Menschen lieben dürfen — hoffentlich auch nie ein schreckliches Schicksal in so schauerliche Nähe treten sehen — so mitempfinden müssen."

[1]) Brahms' Briefwechsel mit J. O. Grimm. Herausgegeben von R. Barth, Berlin 1908.

[2]) „J. Brahms im Briefwechsel mit Reinthaler, Bruch, Deiters, Heimsoeth, Reinecke, Rudorff, Scholz." Herausgegeben von W. Altmann, Berlin 1908.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

HISTORISCHE SCHWEIZER MÄRSCHE UND SIGNALE

von Professor Otto Schmid-Dresden

Die Großherzogliche Hofbibliothek zu Darmstadt birgt unter ihren Schätzen eine Marschsammlung, die als in ihrer Art einzig dastehend zu bezeichnen ist. Mit ihrer militärgeschichtlichen Durcharbeitung seit Jahren sich befassend, steht der Verfasser nicht an, in ihr die **musikalische Illustration eines Stückes Weltgeschichte** zu erblicken. Im Besonderen ist es die Zeit des österreichischen Erbfolgekrieges (1741—1748), die in ihr auflebt. Die Namen der österreichischen, preußischen, französischen, holländischen usw. Regimenter und ihrer Führer und Inhaber rufen ins Gedächtnis zurück, daß damals Europa in Waffen starrte, und daß nicht nur in Böhmen, Schlesien usw., sondern auch in Italien, in den Niederlanden blutige Schlachten geschlagen wurden. Aber auch auf die Zerrissenheit des heiligen römischen Reiches deutscher Nation wirft die in Rede stehende Marschsammlung grelle Streiflichter. Gleichsam der Tag von Roßbach (5. November 1757) ist es, der durch die Marschweisen von Kontingenten der durch Seydlitz' Reiterscharen auseinandergesprengten „Reichsarmee" musikalisch illustriert wird. Zeiten also leben auf, in denen das Nationalgefühl der Deutschen so ziemlich auf dem Nullpunkt angelangt war. Charakteristisch dafür ist, daß als einer der schneidigsten alten Reitermärsche auch der des Comte de Saxe, des Sohnes der schönen Gräfin Aurora von Königsmark und Augusts des Starken, des Marschalls von Frankreich und seines „Hulanen"-Regiments: „Volontaires de Saxe" zu finden ist.[1]) Natürlich fehlen dann auch die Märsche von Regimentern nicht, die wie Alsace, Royal-Deuxponts, Royal Bavière usw. deutsche Truppen in französischen Diensten waren und erst recht nicht die der Schweizergarden, von denen, wie überhaupt von den Schweizertruppen, der Marschall Schomberg zur Zeit des Roi Soleil (Ludwig XIV.) hatte sagen können, sie seien in der französischen Armee, was die Knochen im menschlichen Körper sind. Kurz und gut, eine „musikalische Illustration eines Stückes Weltgeschichte" ist die in Rede stehende Sammlung und noch obendrein eine beglaubigte. In ihren zwei Bänden offenbart sie durch ihren Inhalt zur Evidenz, daß sie unter den Auspizien einer dabei interessierten fürstlichen Persönlichkeit angelegt wurde. In dem einen Teil ist sie sogar von direkt dienstlichem Charakter, eine „Ordonnanz", das bezeugt die Aufschrift: „Regl. Streiche vor das Hochfürstl. Leibregiment vor die Pfeiffer . . . Juni 1784". Und da tritt denn die Gestalt des Landgrafen Ludwig IX. von Hessen-Darmstadt (1768—1790), des Gemahls der großen Landgräfin Karoline, aus dem Rahmen der Geschichte jener Zeit heraus.

Dieser Fürst war, noch nicht zur Regierung gelangt, vielfach Zeuge der kriegerischen Ereignisse seiner Zeit gewesen. In französischen Diensten, beim Regiment Royal Allemand, hatte er an der Belagerung von Prag (1741—1742) teilgenommen. Alsdann war er in die Armee Friedrichs des Großen getreten und hatte

[1]) Der Marsch ist jetzt Parademarsch im Schritt des Ulanenregiments No. 17 „Kaiser Franz Joseph von Österreich, König von Ungarn". Siehe: Otto Schmid, „Musik am sächsischen Hofe" (Breitkopf & Härtel), Bd. 10: „Altsächsische historische Märsche und Königshymnus" (Klavierbearbeitung).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich als Kommandeur des in Prenzlau in der Uckermark garnisonierenden Regiments von Selchow im Krieg und Frieden bewährt. Zu seinem Leidwesen mußte er, sei es aus Gesundheitsrücksichten, sei es aus politischen Gründen, auf Wunsch seines Vaters (Ludwig VIII.) beim Beginn des Siebenjährigen Krieges aus dem preußischen Kriegsdienst treten. Aber der friderizianische Generalleutnant blieb seinen militärischen Neigungen auch in Zukunft treu und hielt sich später als regierender Fürst ein komplettes Truppenlager, in dem nach Herzenslust inspiziert, exerziert und manövriert wurde. Überdies hatte er von seinem Vater und Großvater (Ernst Ludwig) seine musikalische Begabung ererbt und komponierte wie diese selber fleißig Militärmärsche.

Die Schweizer Märsche und Signale (Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig), die, wie dargestellt wurde, auf ganz natürlichem Wege in dieses Unikum von Marschsammlung kamen, beanspruchen selbstverständlich weniger Kunstwert als historisches Intereresse. In ersterer Hinsicht sind sie Zeitkinder, aber übrigens als solche so übel nicht. Obenan steht der „Marsch der Schweizer Garde“ [1]), der die Steifheit des alten „langsamen Schrittes“ (Zeitmaß: ♩ = 80) der Grenadiere bereits mit einer für die Zopfzeit charakteristischen „Gemütlichkeit“ umgibt. Alsdann sind, durchaus objektiv betrachtet, u. a. auch die Nummern IV und VI — Fahnentrupp No. 2 und Zapfenstreich [2]) — sehr hübsche Musikstücke. Zu dem solennen Akt des Präsentierens paßt jenes prächtig, in die Abendgebetstimmung dieses klingt ein Ton von Heimatssehnsucht, von Heimweh, hinein. Man denkt unwillkürlich an das traurige Ende derer, die ihrem Herrn in fremdem Lande die Treue bis in den Tod hielten.

Das Schweizergarderegiment war im Jahre 1616 unter Ludwig XIII. errichtet worden, und seine Geschichte blieb untrennbar verbunden mit der der Nachfolger dieses Herrschers auf dem französischen Königsthron. Wenn es auf den Schlachtfeldern sich ruhmvoll bewährte, umgab seine erste Kompagnie, die „Hundert-Schweizer“ (Cent-Suisses), die Person des Königs in seiner Residenz, sonst bildete es mit dieser vereint neben den Gardes du Corps und dem französischen Garderegiment dessen besondere Haustruppe. Für das Jahr 1760 wird seine Montierung wie folgt beschrieben: „Habit rouge; doublure, veste, parements, culotte et bas bleus; agréments blancs sur l'habit de trois en trois; veste bordée de blanc; boutonnières blanches et boutons d'étain plats; cravate et cocarde noires; chapeau bordé d'argent“. Seine dienstlichen Funktionen werden nach einer zeitgenössischen Ordonnanz folgendermaßen geschildert: „Quand le roi, les princes ou quelque autre personne de distinction entre ou sort, ils prennent leurs armes et se rangent en haie; les tambours battent aux champs pour le roi et la reine. Quand le saint-sacrement passe devant eux, ou le jour de la Fête-Dieu [Frohnleichnamsfest], les soldats, un genou en terre, présentent leurs armes. Les officiers saluent avec l'esponton et le drapeau.“

Der Untergang des Königtums in Frankreich war auch der des zu seinem Schutze berufenen Schweizergarderegiments. Die Verteidigung der Tuilerien am 10. August 1792 war das letzte Ruhmesblatt in seiner Geschichte. Aber auch der Unglücklichen soll nicht vergessen werden, die in den berüchtigten Septembertagen ihr Ende fanden. Die jenem Blutbade entronnen, hatte man in das Kloster der Feuillants gebracht. Von dort wurden sie am 2. September in die Conciergerie geführt. „Ihr habt das Volk am 10. August ermordet, sagt Maillard. — Wir waren, antworteten

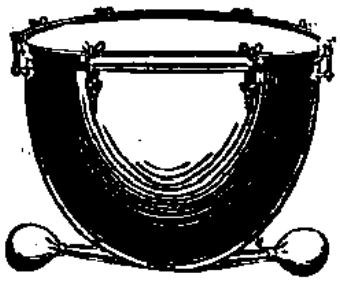
[1]) Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

[2]) Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google

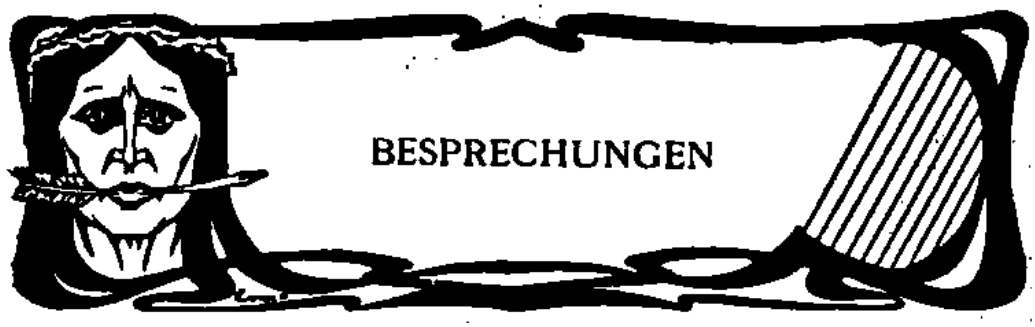
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Unglücklichen, angegriffen und gehorchten nur dem Befehle unserer Offiziere. — Übrigens, sagt Maillard kaltblütig, handelt es sich nur darum, euch nach der Force zu bringen. — Allein die Unglücklichen, welche die drohenden Säbel von der andern Seite des Vorplatzes hatten durchblitzen sehen, lassen sich nicht täuschen. Sie sollen hinaus, weichen aber zurück und drängen sich nach hinten. Einer von ihnen, der mehr Entschlossenheit besitzt, fragt endlich, wo es hinausginge? Man öffnete ihm die Türe, und er stürzt sich mit gesenktem Haupte unter die Säbel und Piken. Die andern stürzen ihm nach und erleiden alle dasselbe Schicksal." — So Thiers. — Auch ihrem Gedächtnis gilt das „Helvetiorum fidei ac virtuti" errichtete Löwendenkmal zu Luzern!



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BÜCHER

54. Otto Böckel: Psychologie der Volksdichtung. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1906.

Das Volkslied ist der reinste Ausdruck des Sprachgeistes und der poetischen Kraft einer Nation. Jede Äußerung der Volksseele spiegelt sich in ihm am klarsten wider. Alles, was das Volk denkt und fühlt, was es liebt und haßt, seine Freuden und Leiden, kurz, sein ganzes reiches Innenleben wird hier lebendig. Ein Ausspruch Theodor Storms über unsere deutschen Volkslieder: „Unser eigenstes Tun und Leiden finden wir in diesen Liedern; es ist, als ob wir alle an ihnen mitgeholfen hätten", läßt sich auch auf das fremde Volkslied anwenden, denn eine vergleichende Betrachtung ergibt, daß das Gefühlsleben aller Völker auf derselben Kulturstufe eine überraschende Ähnlichkeit aufweist. Diese Erkenntnis in überaus ansprechender Weise zu vermitteln, ist mit ein Hauptverdienst des vorliegenden Werkes, das die Ergebnisse der folkloristischen Forschungen von Herder, Uhland, Hoffmann von Fallersleben und ungezählter Anderer in übersichtlicher, gemeinverständlicher Zusammenfassung bietet, sie aber auch durch eine Fülle neuen, wertvollen Materials aus allen Ländern und Zeiten aufs glücklichste ergänzt. Böckels Betrachtungen umfassen die volksmäßige Dichtung der ganzen Menschheit, soweit sie eine wissenschaftliche Darstellung erfahren hat. Bei der überreichen Fülle des mit einem wahren Bienenfleiß zusammengetragenen und in klarer Anordnung verarbeiteten Stoffes müssen wir uns hier natürlich auf andeutende Fingerzeige und Auszüge beschränken. Böckel beginnt mit einer Untersuchung über den **Ursprung und das Wesen der Volksdichtung.** (Die Ausdrücke Volksgesang, Volksdichtung und Volkslied gebraucht er als gleichbedeutend.) Er nennt die seelische Erregung die Mutter alles Gesanges. Die erste und älteste Form der Dichtung ist der **Ruf**, als unmittelbarer Ausbruch seelischer Erregung. Der Ruf ist modulations- und entwicklungsfähig: er gewinnt gewisse melodische Formen, die bald langgezogen, bald kreischend hoch, bald tief im Basse, bald harmonisch ausklingen, bald grell abbrechen. Dies sind die ersten Regungen lyrischer und musikalischer Übung. Böckel unterscheidet zwischen Freudenruf und Schmerzensruf. Zum ersten gehören der Juchzer oder Jodler des Älplers, der Frühlingsruf (z. B. der noch heute da und dort gesungene: „Tra-ri-ro! Der Sommer der ist do!"), der Hochzeitsruf, der Jägerruf, der Hirtenruf, der Freudenruf an der Wiege, der Spottruf, endlich die Schreie beim Tanzen. Die Schmerzensrufe haben sich hauptsächlich bei den Totenklagen erhalten. Aus dem Ruf entwickelt sich nun das **Lied** dadurch, daß der Ruf sich nach der Stärke des Gefühls und der stetig steigenden Empfindsamkeit immer mehr dehnt, bis der Rahmen des Rufes springt, und die Gefühle sich in längeren Ausführungen, Worten, weiteren Rufen usw. Luft schaffen. Hier ist der Ansatz zum Liede. Das **Volkslied** definiert nun Böckel als den dem Gefühlsleben unmittelbar entsprungenen Gesang der Naturvölker, d. h. aller derjenigen Stämme, die der Kultur noch fernstehen und im unmittelbaren Zusammenhange mit der Natur leben. Das Volkslied ist ferner nur zum Gesange bestimmt und im Gesange entstanden; Wort und Weise gehören untrennbar zusammen, ebenso wie Dichter und Zuhörer. Ein Lied

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

num, das bestimmt ist, allgemein gesungen zu werden, muß gemeinverständlich sein, es darf sich über den Horizont derer, die es singen sollen, nicht erheben. Gemeinfaßlichkeit ist deshalb Vorbedingung für die Verbreitung jedes Volksliedes und untrügliches Kennzeichen zugleich. Welchen weiten Kreis des Verfassers Untersuchungen umspannen, davon gibt z. B. der dritte Abschnitt ein anschauliches Bild, der vom Entstehen des Volksliedes handelt. Für die angeborene Sangeslust und die Stegreifdichtung der Naturvölker werden als Zeugen u. a. angeführt: Deutsche, Wenden, Litauer, Bulgaren, Serben, Albanesen, Basken, Südspanier, Portugiesen, Malaien, Neuseeländer, Kolumbier, Afrikaner, Esten, Altinder, Bretonen, Franzosen, Korsen, Sardinier, Italiener, Finnen, Tschuwaschen, Kirgisen, Venezolaner, Montenegriner, Eskimos, Tschechen. Die Geburtsstätte zahlloser Stegreiflieder ist der Tanzplatz, besonders bei den Alpenvölkern. Die Verfasser der meisten Volkslieder sind unbekannt. Dies erklärt Böckel aus dem Fehlen eigenen Schaffensbewußtseins bei den Volkssängern. Sie erfinden nicht, um etwas Neues zu bieten, wie es der Kunstdichter beabsichtigt, sondern sie setzen nur fort, was vor ihnen da war, sie singen neue Weisen zum Ersatz für vergessene alte. Nach fesselnden Betrachtungen über die Sprache der Volksdichtung, über die Volkssänger, legt Böckel die Bedeutung der Frauen für den Volksgesang dar (eines der schönsten Liebeslieder z. B. hat eine junge Maori zur Verfasserin; bei den Botokuden, den Kamtschadalen und den Fidschi-Insulanern sind die Frauen fast ausschließlich Erfinder von Worten und Liedern) und behandelt im Anschluß daran in feinsinniger Weise ausführlich die Totenklagen bei den verschiedenen Völkern, deren Ausübung überall den Frauen zukommt. In dem mit besonderer Wärme geschriebenen Abschnitt über die Stätten des Volksgesanges beschäftigt sich der Verfasser u. a. eingehend mit den Spinnstuben und nennt mit Recht die mutwillige Zerstörung alter deutscher Volkssitten durch engherzige Bureaukraten und zeternde Pharisäer eines der traurigsten Kapitel deutscher Kulturgeschichte. Nicht minder lehrreich und anregend sind die Ausführungen Böckels über die Wanderungen der Volkslieder, über ihre Lebensfähigkeit, über Wettgesänge, über die Wirkungen des Volksgesanges, über den Optimismus der Volksdichtung. Die wichtige Rolle, die Humor und Spott im Volkslied spielen, wird an der Hand köstlicher Proben nachgewiesen. Was die Beziehungen des Volksliedes zur Geschichte anbelangt, so vertritt Böckel, im Gegensatz zu anderen Forschern, den Standpunkt, daß dem Volke der geschichtliche Sinn mangle, und daß es deshalb auch keine volksmäßige, unverfälschte geschichtliche Überlieferung gebe. Im Bewußtsein des singenden Volkes sei keine Gattung historischer Volkslieder vorhanden. In dem Abschnitt über das Kriegslied interessieren besonders die angeführten kennzeichnenden Lieder der Schweizersöldner und der deutschen Landsknechte, der französischen Aventuriers sowie die Kampflieder der Geusen. Den Hochzeitsliedern, dem Gefühlsleben im Volksliede, sind gleichfalls besondere Kapitel gewidmet. Als Höhepunkt des Ganzen ist indessen der fünfzehnte Abschnitt zu bezeichnen, der das Verhältnis von Mensch und Natur zum Gegenstand hat. In poetischer, von tiefem Empfinden getragener Darstellung wird hier das seelenvolle Erfassen und Schildern der Natur in der Volksdichtung aufgezeigt. Es werden erörtert: Mutter Natur; Zuflucht zur Natur; Trauer und Freude der Natur; Sonne, Mond und Sterne; des Menschen Gefährten aus der Tierwelt: Roß und Reiter, der treue Hund, die Tiere der Herde; Vögel als Vertraute des Menschen; die Symbolik der Vogelwelt; die Pflanzenwelt; die Frauen und ihr Garten; Pflanzensymbolik; Wasser, Wolken, Wind; Abschied von der Natur. Mit wehmütigen Betrachtungen über das Verschwinden der Volkslieder klingt der vorletzte Abschnitt aus; im Schlußwort gibt indessen der Verfasser der Hoffnung Raum, daß der Beginn einer höheren Wertschätzung des Heimatlichen und Bodenständigen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch dem Volksliede zugute kommen möge. Die Erkenntnis, welchen Schatz wir Deutschen z. B. an unserem Volkslied haben, in weiteste Kreise zu tragen, dazu ist Böckels Arbeit jedenfalls in hohem Maße geeignet; die Lektüre des ausgezeichneten Buches sei deshalb wärmstens empfohlen. Willy Renz

55. **A. N. Harzen-Müller**: Verzeichnis der plattdeutschen Kunstlieder und ihrer Komponisten. Kommissionsverlag W. Röwer, Berlin 1907.

Der geistvolle Mitbegründer jenes bekannten Schriftstellerbundes, der literarhistorisch als „Das junge Deutschland" bezeichnet wird, Ludolf Wienbarg, hat im Jahr 1834 bei Hoffmann & Campe in Hamburg ein geharnischtes Schriftchen erscheinen lassen: „Soll die plattdeutsche Sprache gepflegt oder ausgerottet werden? Gegen ersteres und für letzteres." Er versucht darin — mitunter witzig, bisweilen scharf, immer aber geistreich — nachzuweisen, daß die plattdeutsche Sprache „die Wurzel alles Übels, der Hemmschuh alles Besseren" ist. In seiner Zeit mag Wienbarg nicht unrecht gehabt haben; ob er später, als durch Klaus Groth und Fritz Reuter eine bis dahin ungeahnte Blüteperiode erstand, seine Ansicht geändert hat, ist mir nicht bekannt. Heutzutage wird es wohl niemand mehr geben, der die wundervollen, aus der Tiefe eines echt poetischen Gemüts geflossenen Dialektdichtungen Groths und Reuters missen wollte. Harzen-Müller, längst als eifriger Sammler und zuverlässiger Forscher bekannt, hat mit seinem Katalog der plattdeutschen Kunstlieder eine recht interessante und wissenschaftlich wertvolle Arbeit geliefert. Die 180 Nummern der Gesänge und der Anhang von 18 in das Gebiet des Plattdeutschen schlagenden Instrumentalkompositionen ist übersichtlich angeordnet. Nur einen Abschnitt vermissen wir: die Ordnung der Kompositionen nach der Zeitfolge. Eine solche historische Übersicht ist namentlich hinsichtlich der älteren Tondichtungen dringend wünschenswert und möge bei einer Neuauflage des Büchleins nicht vergessen werden. Von wirklich bedeutenden Komponisten ist allerdings nur eine recht bescheidene Anzahl anzutreffen: Brahms, Marschner und Plüddemann verschwinden unter einem Heer unbekannter Gestalten. Interessant ist auch die Beteiligung des im Januar dieses Jahres säkularisierten Franz Kugler (des Dichters der „Rudelsburg"), worüber Referent in dieser Zeitschrift (1903, Heft 8) bereits berichtet hat. Leopold Hirschberg

56. **Sebastian Röckl** und **Erich W. Engel**: Richard Wagners Leben und Werke im Bilde (Abreißkalender für 1909). Verlag: Emil M. Engel, Wien.

In Form eines Kalenders erscheint hier ein anschauliches Wagnerbilderbuch von bedeutendem Wert. Neben übersichtlicher Zusammenstellung von Bekanntem finden wir darin viel Neues. Die Anordnung ist chronologisch, bringt die wichtigsten Bilder und Urkunden in Wagners Leben und Schaffen und stellt aus Wagners Schriften und Briefen in geschickter Weise einen begleitenden Text her. In den einzelnen Werken sind die Zettel der ersten Aufführungen, die Figurinen und Bühnenbilder, verschiedene Nachbildungen von Malern und Zeichnern in reicher Auswahl geboten. Besonders verdienstlich ist die Veröffentlichung der Figurinen von Franz Seitz zu den Münchener Uraufführungen von Tristan, Meistersingern und Rheingold mit Wagners Randbemerkungen, sowie die von Wagner verworfenen Parsifalfigurinen von Rudolf Seitz. Die Figurinen und Skizzen Ferdinand Heines zum Lohengrin 1850 haben theatergeschichtlichen Wert. Bei allem Reichtum des Gebotenen vermißt man freilich auch mancherlei. Wichtiger als die Münchener und New Yorker Bühnenbilder sind doch zweifellos die Bayreuther Originale, von denen gar kein Beispiel vorkommt. Historische Bedeutung haben die Figurinen Doeplers und die Bühnenbilder J. Hofmanns von 1876, die gänzlich fehlen. Unter den bildlichen Darstellungen begegnet man Echter zu häufig, während Pixis, Leeke und andere übergangen sind. Ziemlich vollzählig sind Makarts Ringbilder aufgenommen. Einige Irrtümer sind mit untergelaufen. No. 275 ist nicht Betz, sondern Scaria, No. 362

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

van Rooy, nicht Feinhals. Das Faksimile des Schusterliedes (No. 123) entstammt den Briefen an Frau Wesendonk, nicht der Meistersingerhandschrift. Das vorangestellte Schriftenverzeichnis ist ebenso unkritisch wie lückenhaft. Man kann bei aller Anerkennung des Geleisteten noch manche Verbesserung im ganzen und einzelnen wünschen. Die Wagnerbilder z. B. sind jetzt nach der Ausgabe Bruckmanns (vgl. „Musik" VII, 4, S. 55f.) zu ergänzen; zu No. 25 gehören die Briefe Wagners an seine erste Frau. Vor allem anfechtbar aber ist die Kalenderform, weil sie die Zahl der Bilder auf 365 festlegt, infolge der chronologischen Anordnung die Gedenktage des Jahres gar nicht berücksichtigt und schließlich das Material in äußerst unbequemer Form darbietet. Für eine Sammlung, die dauernden wissenschaftlichen Wert beanspruchen kann, ist der Abreißkalender ganz und gar ungeeignet. Auf besserem Papier würden die meisten Bilder auch viel schöner wirken. Möge der Kalender eine Vorarbeit zu einem großen Wagnerbilderbuch sein, das den Stoff kritisch sichtet, gleichmäßig durcharbeitet, ergänzt und beschränkt. Die öden Zerrbilder könnten mit Rücksicht auf das Karikaturenbuch von Kreowski und Fuchs, wo diese jämmerlichen Erzeugnisse zum Ekel und Überdruß verewigt sind, getrost wegbleiben, um durch wichtigeres ersetzt zu werden. Und Bayreuth muß erheblich mehr in den Mittelpunkt treten, als es im Kalender der Fall ist, wo München über Gebühr im Vordergrund steht. Auch die noch unvollkommene Kalenderform, auf deren Herstellung Herausgeber und Verleger größten Fleiß verwendet haben, wird dankbar begrüßt werden. Wolfgang Golther

MUSIKALIEN

57. **Hallgrímur Péturssson**: Passíusálmar. Verlag: D. Östlund, Reykjavik 1906—1907.

Diese von Jónas Jónsson herausgegebene Sammlung isländischer Passionspsalmen mit Melodieen in der gewöhnlichen kirchlichen vierstimmigen Bearbeitung mag ein Bedürfnis der Inselbewohner wohl in bester Weise befriedigen, doch wird sie schwerlich das Interesse weiterer Kreise beanspruchen können, denn die Voraussetzungen, die nötig sind, um die wirklich schönen Passionsdichtungen Hallgrímur Péturssons verstehen und genießen zu können, besitzen eben sehr wenige, und die Melodieen bieten auch nichts Neues, indem sie meist von verschiedenen deutschen Sammlungen aus der Reformationszeit herübergenommen sind (wahrscheinlich vom Dichter ausgewählt). Eine Ausnahme bilden einige altisländische geistliche Lieder, die eine sehr primitive Form zeigen und namentlich im Rhythmischen eine endlose Monotonie besitzen. Im ganzen enthält das Buch 50 Psalmen mit den dazugehörenden Tönen. Bei den letzteren sind die Quellen stets genau angegeben, was aus wissenschaftlichen Gründen freudigst zu begrüßen ist. Knud Harder

58. **Gregor Fitelberg**: Das Lied vom Falken (nach Gorki). Tondichtung für großes Orchester. op. 18. Vereinsverlag jungpolnischer Komponisten (Gebethner & Wolff, Warschau — Albert Stahl, Berlin).

Als Veranstalter von Richard Strauß-Abenden ist der Komponist in Deutschland nicht unbekannt. Daß seine Liebe für Strauß und die Vertrautheit mit dessen Partituren nicht ohne Einfluß auf das eigene Schaffen geblieben, zeigen die Erfindung des Hauptthemas und seine Umwertung, die kühne Verschmelzung einander feindlicher Akkorde, dieser und jener Orchestereffekt und der Aufbau, die Form der vorliegenden Tondichtung. Ein nicht uninteressantes Werk, dem es an wirksamen dramatischen und traumverlorenen, wenn auch nicht allzu tiefen Stellen nicht fehlt. Einige wenig bedeutsame Sequenzen hätten vermieden, einige auffällige Wagner-Weisen gemildert werden können. Ein paar

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

über den Inhalt der Tondichtung aufklärende Worte sollten der Partitur einverleibt werden, denn in deutschen Ländern wird nur sehr Wenigen Gorkis „Lied vom Falken" bekannt sein. Franz Dubitzky

59. **Emil Sjögren**: Sonate No. 4 für Violine und Pianoforte. op. 47. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine der schönsten Violinsonaten neuester Zeit, voll frischer, packender und auch feinsinniger Melodieen, vortrefflich gearbeitet und ohne jede Weitschweifigkeit. Man könnte diese Sonate, die ihre drei Vorgängerinnen überragt, für ein Werk von Grieg aus dessen bester Zeit halten. Jeder der vier Sätze fesselt nachdrücklich. Diese Sonate darf der weitesten Verbreitung sicher sein. Sie ist auch für beide Instrumente sehr dankbar geschrieben. Seite 21 der Klavierstimme Ziffer 3 Takt 3 muß in der rechten Hand natürlich der Baßschlüssel stehen.

60. **G. H. G. von Brucken-Fock**: Sonate für Klavier und Violine. op. 23. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Der dürftige geistige Inhalt dieser dreisätzigen Sonate steht in keinem rechten Verhältnis zu ihrer Ausdehnung und dem anspruchsvollen Gewand, in das sie gekleidet ist. Mich interessierte in dem Werke trotz mehrfacher Vornahme höchstens das einer rhythmischen Studie gleichende Finale, besonders die Stelle, wo der Komponist mit $^6/_8$, $^3/_8$, $^4/_8$, $^3/_4$ ständig wechselt, doch kaum aus innerer Notwendigkeit.

61. **Karl Bohlin**: Piano-Violin-Sonate (e-moll). Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Offenbar das Werk eines Dilettanten, der seine herzlich unbedeutenden Einfälle in ein ganz gefälliges Gewand zu kleiden versteht, übrigens im Finale noch einmal auf den ersten Satz zurückgreift, auch im Scherzo einen Einfall des letzten Satzes vorwegnimmt. Der Schluß der Romanze ist geradezu kindlich.

62. **Edvard Grieg**: Unvollendetes Quartett F-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Im fünften Heft des siebenten Jahrgangs der „Musik" hat Julius Röntgen, der Herausgeber dieses Quartetts, schon darüber Mitteilungen gemacht. Wüßte ich nicht, daß es 1891 entstanden ist, so würde ich wenigstens den ersten Satz für weit jünger halten, da er in der Form sehr eng an den ersten Satz der Violin-Sonate op. 8 sich anschließt. Er ist rhythmisch sehr interessant und ganz hervorragend in der musikalischen Arbeit, auch von großer Frische in der Erfindung. Echt norwegisch ist das Scherzo, eine Art Springtanz. Man wird sehr bedauern, daß Grieg dieses Quartett, das weit lieblicher als sein gewaltiges, oft trotziges g-moll Quartett op. 27 ist, nicht durch Hinzufügung zweier weiterer Sätze vollendet hat. Es wird sicherlich recht oft, und zwar nicht bloß öffentlich gespielt werden.

63. **Karl Goepfart**: Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. op. 93. Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Drei knappe Sätze (ein langsamer fehlt), dem Charakter der Instrumente in hohem Grade entsprechend, frisch in der Erfindung; besonders wirkungsvoll ist das flotte Scherzo. Ob die das Finale bildende Fuge so klangschön ist, wie unstreitig die beiden ersten Sätze, scheint mir zweifelhaft. Wilh. Altmann

64. **Adolf Klages**: „Der Talisman" oder „König Wurzelmanns Tanzmeister". Märchendichtung nach G. Kastropps „Gnomenmärchen" für Solostimmen, Kinderchor, Klavierbegleitung und Deklamation. op. 19. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Groß-Lichterfelde.

Wir sind in König Wurzelmanns Reich; es ist Maienfest. Der kleine Durin tanzt mit der lieben Elli und blamiert sich und seine Partnerin durch seine Ungeschicklich-

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

keit. Da sagt die Gekränkte sich von ihm los; sie wird mit ihm nicht eher tanzen, als bis er — Tanzmeister des Königs geworden ist. Und er wird es. Er findet auf dem Wege zum König viele vierblättrige Kleeblätter, die er dem um einen verloren gegangenen Talisman trauernden Herrscher unter mancherlei Hindernissen übergibt. Nun ist das Glück wieder eingezogen: der Talisman findet sich im Pantoffel des Königs, Durin wird zur Belohnung Tanzmeister, und alles ist überglücklich. — Diese Vorgänge sind sehr geschickt dramatisch gestaltet und in dem Zwecke vollauf entsprechender Weise vertont. Der Komponist hält die Grenzen, die sich aus den beschränkten technischen und seelischen Fähigkeiten der Kinder erheben, durchweg inne und ist vor allem darauf bedacht, den Kindern selbst Freude zu bereiten. Solche Spiele werden leider viel zu wenig gepflegt; sie sind vom musikpädagogischen Standpunkte aus sehr zu empfehlen. Sie bereiten wie nichts anderes das Verständnis für gute Opernmusik vor und gewöhnen die Kinder an gediegene Kunst mehr als alles Klavierspiel in den ersten Unterrichtsjahren. Alle Erzieher, Lehrer, namentlich aber alle musikalischen Mütter seien auf das genannte Werkchen nachdrücklichst hingewiesen.

65. **Ulrich Hildebrandt**: „Marien-Klage". Geistliches Lied für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. op. 10. Verlag: H. Oppenheimer, Hameln.

Ein bedeutendes Stück. Innig-groß in der Ausdrucksweise und prächtig in der Arbeit. Text, Melodie und Begleitung sind ein Organismus und enthalten in dieser Ganzheit alles, was Intuition und Können zu erzeugen vermögen. Da hören wir Herzenstöne in einer edlen Herbigkeit, wie man sie nur noch bei den Klassikern findet. Der Text ist ein herrliches, einzigartiges Stück aus einem mittelalterlichen Passionsspiel; namentlich die letzte Strophe ist unübertrefflich in ihrer Anschaulichkeit und Tiefe: „Ach du harter Kreuzesbaum, wie du deine Arme hast zertan, wovon ich großen Jammer han! Ach wüßtest du zu dieser Statt, was man an dir zersperret hat, du tätest deine Arme zusammen sint [alsbald] und ließest ruhn mein liebes, armes Kind." Wer diese Worte in der vorliegenden Vertonung einmal gehört hat, dürfte sie nicht so bald vergessen. Es ist das erste und einzige Werk, das ich von diesem Komponisten kennen gelernt habe, aber ich bin überzeugt, man wird von ihm noch viel reden.

Arno Nadel

66. **Alexander Scriabine**: Cinquième Sonate pour Piano. op. 53. Selbstverlag des Komponisten.

Wir sind gewohnt, unter Sonate ein Stück von bestimmter Form zu verstehen; man ist zum mindesten verwundert, ein Klavierstück in ganz freier Form mit Programmunterlage so bezeichnet zu sehen. Ließ sich kein anderer Titel finden? Inhaltlich steht dieses Klavierstück auf dem Niveau der Produktionen der sogenannten „ganz modernen" Komponisten: es will eigenartig sein und wirkt durch die Fülle an „eigenartigen Einfällen" langweilig. Das Languido hat einen entschieden eigenartigen Taktwechsel: es beginnt im $^5/_8$-Takt, bekommt im fünften Takt $^4/_8$, im sechsten $^6/_8$, im neunten $^5/_8$, im zehnten $^3/_8$, im elften $^6/_8$, im dreizehnten $^5/_8$ usw. Pianisten, die etwas für ihre Finger haben wollen, dürfte die „Sonate" trotz der musikalischen Schwächen willkommen sein.

67. **Armin Kroder**: Drei Lieder. No. 1. Verirrter Vogel. No. 2. Das Heidekind. No. 3. Ein Lied aus dem Lehnstuhl. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Nach diesen Liedern zu urteilen, befindet sich der Komponist noch im Entwicklungsstadium. Die Kompositionen sind ganz stimmungsvoll, wirken aber noch nicht überzeugend. Jedenfalls ist man berechtigt, reifere Leistungen Kroders zu erwarten.

Max Vogel

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Komische Oper. Zum ersten Male: „Zaza". Für die Bewertung dieses neuesten Opus Leoncavallo's kommt nur ein Gesichtspunkt in Frage: Ist es ein Kassenerfolg oder nicht? Antwort: Zaza zieht sich selbst aus und das Publikum an. Mit dieser Feststellung darf sich der Kritiker begnügen, denn in sachlicher Beziehung ist eigentlich gar nichts über die Oper zu sagen. Danken wir es also Herrn Gregor, daß er uns auf seiner Bühne schon manches Schöne und Eigenartige geboten hat, und verübeln wir es ihm nicht weiter, wenn er jetzt, nach dem Mißlingen manches kostspieligen Experimentes, das begreifliche Verlangen fühlt, sein Portemonnaie zu füllen. Oder sollte es wirklich noch Leute geben, die „Zaza" gegenüber eine kritische Stellungnahme für angebracht halten? Ich dächte, schon die Wahl dieses Sujets schließt von vornherein künstlerische Erwägungen aus. Das Schauspiel ist als Paradestück reisender Frou-Frou-Virtuosinnen bekannt. Im ersten Akt entkleidet sich Zaza einige Male — vielmehr zuerst tut sie es selber, später macht es ihr Geliebter, im zweiten Akt gibt es leidenschaftliche Umarmungen, im dritten eine Kinderszene mit tränenerstickten Dialogen, im vierten kommt der große Krach. Ein aufmerksamer Hörer darf sich also keineswegs über Mangel an Abwechselung beklagen, er wird fortwährend irgendwo gekitzelt und kann eigentlich aus dem Vergnügen gar nicht herauskommen. Für denjenigen indessen, der gern etwas mehr als bloßen Kitzel erwartet, wird die Sache in den drei letzten Akten ziemlich unerquicklich und langweilig. Wirklich hübsch dagegen sind — hierüber dürften ziemlich alle Stimmen gleich lauten — die meisten Nummern des ersten Aktes. Leoncavallo kopiert hier nämlich ein Variété — er tut dies mit solcher frappanten Natürlichkeit und Grazie, daß ich aufrichtig bedauerte, späterhin nichts Ähnliches mehr zu hören. Ich bin überzeugt, daß der erste Akt der „Zaza" die schönste Tingeltangelmusik der Saison ist, und beklage es sehr, den folgenden Akten nicht denselben Vorzug nachrühmen zu können. Wie wäre es, wenn sich Leoncavallo mit dem erprobten Hausdichter unseres Metropoltheaters, Julius Freund, in Verbindung setzte? Er hätte dann endlich den passenden Mitarbeiter und den geeigneten Ort für die Aufführung seiner Werke gefunden. Die Wiedergabe, die Direktor Gregor persönlich in musterhafter Weise inszeniert hatte, verdient uneingeschränktes Lob. Eva von der Osten (ein Gast, den uns die Dresdener Hofoper gesandt hatte) war eine gesanglich sowie darstellerisch gleich brillante Zaza. Sie fand an den Herren Naval (Dufresne) und Zador (Gaskard) ebenbürtige Partner. Diesen Solisten, sowie Kapellmeister Tango dürfte der anwesende Komponist zum nicht geringen Teil die stürmischen Hervorrufe danken, durch die ihn das Publikum auszeichnete.

Paul Bekker

Königliches Opernhaus. Zum ersten Male: „Versiegelt", komische Oper in einem Akt, nach Raupach von Richard Batka und Pordes-Milo, Musik von Leo Blech. Wer es unternimmt, uns in den gegenwärtigen, keineswegs bloß politisch nicht eben erfreulichen Zeitläuften eine Stunde lang die Trübsal des Daseins vergessen zu machen, hat von vornherein Aussicht, williges Gehör zu finden, und geschieht dies in einer so von Geist, Witz und Laune erfüllten Weise, wie sie Leo Blechs neuestes Bühnenwerk kennzeichnet, so ist ein herzlicher Erfolg doppelt verständlich. Der ganze Hauch altfränkischer Gemütlichkeit, der diese drollige Historie vom versiegelten Bürgermeister umweht (der Ärmste muß sich in einen gepfändeten Schrank sperren lassen, aus diesem Gefängnis heraus den Sohn seines Todfeindes mit seinem Töchterlein zusammengeben, gewinnt aber selbst zu guterletzt dadurch auch noch die Hand einer ihm sehnsüchtig entgegenschmachtenden tugendsamen, appetitlichen Wittib), dieser Hauch harmlos-fröhlichen, behaglichen Spießbürgertums umfächelt vielleicht schon deshalb so schmeichelnd unsere Sinne, weil wir ihn als Gegensatz zu unserem heutigen so eminent komplizierten, mit Vorliebe auf Zarathustra-Höhen geführten Geistes- und Gefühlsleben gar wohltuend empfinden. Auf der Linie, die d'Alberts „Abreise" für die Weiterentwickelung unseres musikalischen Lustspiels gewiesen, bedeutet Leo Blechs „Versiegelt" jedenfalls eine bemerkenswerte Etappe. Eine bei aller Ausnutzung der modernen Mittel fast immer diskret zurückhaltende, subtile Handhabung des Orchesterapparats, eine im guten Sinne volksmäßige, freilich nicht immer sehr ursprüngliche Melodik und ein nahezu vollkommenes Übereinstimmen von Musik und Handlung charakterisieren dieses graziöse Singspiel, dem unter Leitung des Komponisten ein außergewöhnlich warmer Erfolg beschieden war. Um die sorgfältig vorbereitete Aufführung machten sich die Damen Hempel (Witwe), Dietrich (Else) und v. Scheele-Müller (Frau Willmers), sowie die Herren Hoffmann (Bürgermeister), Kirchhoff (Bertel) und Knüpfer (Ratsdiener) mit ausgezeichnetem Gelingen verdient. — Einen krassen Gegensatz zu der vorausgegangenen Neuheit bildete die folgende: „La Habanera", Oper in drei Akten, Text und Musik von Raoul Laparra. Die deutsche Übertragung stammt von Georg Droescher, dem Oberregisseur des Opernhauses. Das ist vielleicht eine Erklärung für die Aufnahme dieses Werkes in den Spielplan der Königlichen Bühne, aber keine Entschuldigung. Die Berliner Hofbühne hätte, sollte man meinen, andere Aufgaben zu erfüllen, als derartigen auf den groben Effekt zugeschnittenen Erzeugnissen gastfreundlich die Tore zu öffnen. Die in Altkastilien spielende Handlung verläuft folgendermaßen: Ramon erdolcht seinen Bruder Pedro, dessen Braut Pilar er liebt. Der Ermordete erscheint ihm und weist ihn an, am Jahrestage des Mordes auf seinem Grabe Pilar den Täter zu nennen, widrigenfalls er sie zu sich ins Grab ziehen werde. Ramon vermag die furchtbare Wahrheit nicht zu gestehen. Pilar sinkt auf dem Grabhügel entseelt zusammen, Ramon verfällt in Wahnsinn. Wenn dem Textbuch im Sinne eines brutalen Verismus in holdem Verein mit abgestandener Gespensterromantik und nervenkitzelndem Gräberspuk gewisse grobe Wirkungen nicht abzusprechen sind, so ist die musikalische Potenz des Werkes so unendlich bescheiden und verrät besonders nach der Seite

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Erfindung so wenig Eigenart, daß der Gesamteindruck höchst unerquicklich ist. Dabei sei gern zugestanden, daß der Komponist die niederdrückende, düstere Stimmung des Vorwurfs nach Kräften widerzuspiegeln sich bemüht. Das Motiv der Habanera, so ziemlich die einzige originelle melodische Phrase, verliert durch die fortwährende Wiederholung freilich stark an Reiz. Die Aufführung dirigierte Leo Blech. Er wie die Mitwirkenden, von denen Thila Plaichinger (Pilar) und die Herren Bischoff (Ramon) und Grüning (Pedro) genannt seien, fochten wacker für eine verlorene Sache. Das Publikum lehnte mit Recht die Neuheit unzweideutig ab. — Tags darauf gastierte Ernestine Schumann-Heink als Ortrud und erzielte mit ihrer charakteristischen, in Darstellung und Gesang gleich hervorragenden Verkörperung der Rolle nachhaltigsten Eindruck. Willy Renz

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater vermittelte als wichtige Neuheit die Oper „Sawitri" von Zumpe, die sich aber trotz der glänzenden Ausstattung nicht im Spielplan hielt. Einen außergewöhnlichen Erfolg erzielte Ludwig Wüllner als Manfred. Im übrigen wechseln fortwährend Gäste, da am Schluß der Spielzeit die hochdramatische und die jugendliche dramatische Sängerin ausscheiden. Um jene kennen zu lernen, wohnte Siegfried Wagner der Aufführung des „Fliegenden Holländer" bei. Er wird für die nächstjährigen Festspiele Frl. Kurt jedenfalls verpflichten. Frau Boeling-Aachen hatte als Recha („Jüdin") nicht mehr Erfolg als Fr. Merényi-Magdeburg („Margarete") und Frl. Joksch-Budapest als Maria („Trompeter von Säckingen"); am besten schnitt Frau Elb-Magdeburg als Elsa („Lohengrin") ab, doch ist die Frage noch nicht entschieden, denn es folgt noch eine ganze Reihe von Bewerberinnen. Ernst Stier

BRESLAU: Nicht unterbrochen von Novitäten rollt die breite Flut der „Neueinstudierungen" verschiedenster Qualität am Publikum des Stadttheaters vorbei. Nach einer überaus glücklichen „Bohême"-Aufführung, die Puccini ein für deutsche Verhältnisse ideales Ensemble in den Damen Verhunk, Mac Grew, den Herren Günther-Braun und Höpfl zur Verfügung stellte, mißrieten die beiden Mozart-Abende, die „Figaros Hochzeit" und „Don Juan" wieder aufnahmen; der letzte noch mehr, als der erste. Ebensogut wie Puccini pflegt Wagner bei uns aufgehoben zu sein. Die „Walküre" zeigte wieder in der Brünnhilde der Frau Rabl-Kriesten, der Fricka des Frl. Neisch, dem Wotan des Herrn Beeg und dem Hunding des Herrn Wittekopf eine Reihe Wagnergestalten von hohem künstlerischen Wuchs. Neue Erscheinungen in diesem bereits bewährten Kreise waren Siegmund und Sieglinde des Herrn Günther-Braun und des Frl. Klebe. — Am Bußtag wurden die beiden Schlußhälften des ersten und dritten Aufzuges von „Parsifal" in Konzertform vorgeführt. Da alle Mitwirkenden: Orchester, Chöre und Solisten in dichtem Haufen auf der Bühne postiert waren, so wurde selbst rein musikalisch die Wirkung dieser für verdecktes Orchester und geteilte Chöre berechneten Partitur auch nicht annähernd erschöpft. Am nächsten kam noch der von Prüwer musterhaft disziplinierte Instrumentalkörper dem unter solchen Verhältnissen erreichbaren Ziele. Daß die Chöre versagen mußten, war unvermeidlich, und auch die befrackten Solisten: Trostorff (Parsifal), Beeg (Amfortas), Schauer (Gurnemanz) konnten trotz redlichen Bemühens kaum mehr als einen dunklen Schattenriß der Bühnenweihfestspiel-Charaktere geben. Dr. Erich Freund

DRESDEN: Sigrid Arnoldson gastierte dreimal in der Hofoper und erfreute dadurch alle diejenigen, die nur auf pikante Darstellung Wert legen. Wer aber von einer Sängerin in erster Linie Gesang verlangt, kam nur zum kleinen Teil auf seine Rechnung, da die Stimme der Gastin noch mehr zurückgegangen, ihr fortwährendes Tremolieren aber dafür um so stärker geworden ist. Ihre relativ beste Rolle war Verdi's „Violetta". W. Herold von der Königlichen Oper zu Kopenhagen ist uns auch kein Fremder mehr. Er bot eine neue Leistung mit seinem Rhadames, der darstellerisch sehr bedeutend, gesanglich aber nicht einwandfrei war. Frl. Zoder, die mit großem Erfolg erstmalig die Aïda sang, bewies auch als Gräfin in „Figaro's Hochzeit", daß wir an ihr eine Kraft gewonnen haben, die nach der hier immer schwierigen Akklimatisierung sicherlich eine erste Stellung einnehmen wird. Dagegen entsprach der neue Figaro Herr Foerster weder als Sänger noch als Darsteller den Erwartungen. — Im Residenztheater hatte die Operette „Wein, Weib und Gesang" von Weise, Musik von Bruno Brenner, bei der Neueinstudierung einen freundlichen Erfolg, ebenso im Zentraltheater der Operetteneinakter „Mitislaw der Moderne" von Franz Lehár mit Herrn Aigner und Frl. Arco in den Hauptrollen. F. A. Geißler

HALLE a. S.: Außer der prunkvollen Neuinszenierung von Verdi's „Aida" hat unsere Oper nichts Nennenswertes ans Licht der Rampen gebracht. Traurig, aber wahr! Martin Frey

HAMBURG: Unsere Oper hat nun endlich ihre neuen Truppen so weit einexerziert, daß sie sich an eine zyklische Aufführung des „Ring" heranwagen konnte. In den Aufführungen des „Ring" gipfelt die Leistungsfähigkeit unserer Oper. Gustav Brecher hat seit Jahren auf die musikalische oder richtiger auf die musikalisch-dramatische Ausgestaltung dieses Werkes eine Unsumme von Arbeit, viel Intelligenz und Fleiß verwandt. Seine Leitung und die hervorragenden Leistungen der Damen Edith Walker, Fleischer-Edel, Metzger-Froitzheim, der Herren Pennarini, Birrenkoven, denen sich in mehr oder minder großem Abstand die Verkörperung des Wotan durch Herrn Dawison und des Mime durch Herrn Weidmann usw. anschließen, bürgen stets schon für ein künstlerisches Gelingen. Neu besetzt waren diesmal einige kleine Rollen, sowie diejenige des Hagen in der „Götterdämmerung". Herr Lattermann sang die Partie und zwar mit relativ günstigem Erfolg. Anzuerkennen hat man außerdem, daß die Direktion einen Griff in den Beutel getan hat und für unsere „Rheingold"-Aufführungen die freilich sehr notwendigen modernen Schwimmapparate angeschafft hat. — Neu einstudiert ging Maillarts „Glöckchen des Eremiten"

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

in Szene. Trotzdem Gustav Brecher dirigierte, trotzdem Bella Alten die Rose Friquet entzückend sang, mit sicherer Berechnung der Wirkung spielte, lohnte sich die Mühe der Einstudierung nicht. Das Ganze ist eben veraltet — Kunst von gestern.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Als dritte Neueinstudierung der Saison folgte Wagners seit sechs Jahren nicht gegebener „Rienzi" in einer musikalisch geradezu mustergültigen Vorbereitung. Unter Brucks Leitung ging die Oper mit einer Sicherheit, einer lebendigen Frische in Szene, die Begeisterung erwecken mußte, zumal auch die Hauptrollen mit den Herren Gröbke (Rienzi), Kronen (Orsini), Raboth (Colonna) und den Damen Hammerstein (Adriano) und Rüsche-Endorf (Irene) vorzüglich besetzt waren. Mit dem Ende November beginnenden „Ring"-Zyklus sind sämtliche Werke Wagners bereits während der ersten drei Monate der neuen Saison über unsere Bühne gegangen. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Die anfangs November erfolgte deutsche Erstaufführung der Oper „Germania" von Alberto Franchetti hatte nicht das erhoffte künstlerische Ergebnis. Dichtung wie Musik trugen daran gleicherweise die Schuld. Der Textdichter Illica hat verschiedene, zeitlich allerdings weit auseinanderliegende Episoden aus den deutschen Befreiungskriegen lose aneinandergereiht, eine Liebesgeschichte eingeflochten, die gleich nach dem Vorspiel in den Mittelpunkt des Ganzen tritt und für die Entwickelung des eigentlichen gewaltigen Stoffes wenig Raum läßt. Da bei dem Nebeneinander der in mehreren „Bildern" sich präsentierenden Handlung eine dramatische Steigerung fast völlig ausgeschlossen ist, erlahmt nach dem kräftig einsetzenden Vorspiel das Interesse sehr bald, und auch die Bühnenwirksamkeit einzelner Bilder konnte nicht über die Schwächen des Librettos hinwegtäuschen. Wenn auch der Komponist Franchetti versucht hat, durch öfter wiederkehrende Motive dem musikalischen Gefüge einen festeren Halt zu verleihen, so ist ihm doch eine schärfere Charakterisierung nicht gelungen. Und wenn die Partitur sich ohne weiteres als die Schöpfung eines kenntnisreichen, über die modernen Ausdrucksmittel sicher gebietenden Musikers erweist, so konnte die wirksame Instrumentierung, die — manchmal recht stimmungsvolle — Ausdruckssicherheit und die in verschiedenen Szenen hervortretende glückliche melodische Gestaltung nicht darüber hinwegtäuschen, daß der eigentliche Born der Erfindung doch ziemlich spärlich fließt. Die Verbindung deutscher Volks-, Studenten- und Soldatenlieder mit üppig schwelgender italienischer Melodik und Harmonik, sowie modernster Orchesterbehandlung gibt der Musik ein buntfarbiges Aussehen. Trotz gelungener Einzelheiten blieb so auch der Musik eine stärkere Wirkung versagt, und nach dem Eindruck der Erstaufführung darf man bezweifeln, ob das Werk auf den deutschen Bühnen festen Fuß fassen wird. Die Aufführung, die Dr. Göhler mit Liebe und Gründlichkeit vorbereitet hatte, ließ bei wirksamer Ausstattung und guter Besetzung der Hauptpartieen durch Ada von Westhoven (Hanne), Hermann Jadlowker (Friedrich) und Max Büttner (Worms) nichts zu wünschen übrig. Franz Zureich

KÖLN: Verdi's seit längerer Zeit nicht gehörter „Maskenball" erfuhr durch Otto Lohse eine ungemein fesselnde Behandlung. Marie Fink von Frankfurt schnitt als Page, wie auch als Mozartsche Zerline, so gut ab, daß sie engagiert wurde. Nachdem Augusta Müller von Darmstadt als Amneris in „Aida" einen vollberechtigten großen Erfolg erzielt, dürfte, wenn ihre demnächstige Fides ebenso befriedigt, auch die heikle Altistinnenfrage zu glücklicher Lösung gedeihen. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Das einzig Erwähnenswerte in der Königlichen Oper ist die Neueinstudierung von Puccini's „Bohême". Der wenig dramatische, ganz in Episoden zerfallende Text konnte nicht viel interessieren, und die recht schöne, gewandte Musik schien zu wenig gefühlt und ursprünglich, um zu erwärmen; doch machten der erste und der letzte Akt Eindruck, und die gute Vorführung hatte während des Gastspiels von Wilhelm Herold (Rudolph) einen schönen Erfolg. Von den übrigen Mitwirkenden sind namentlich Frau Ulrich (Mimi) und die Herren Hoeberg und Nissen zu nennen. William Behrend

MAINZ: Unsere Oper hat einen erstklassigen Gewinn gemacht mit dem neuen Oberregisseur Adolf Munkwitz. Werke, wie „Fidelio" (der zwei Jahre im Archiv ruhte!), „Rheingold", „Walküre", „Jüdin" waren, von seiner sachkundigen, feinfühligen Künstlerhand neu belebt, zum Teil nicht wiederzuerkennen. „Tristan" erschien, da wir bis dato noch keinen eigenen Vertreter dieser Rolle besitzen, mit Spemann (Darmstadt) als Gast, und der vorzüglichen „Isolde" von Hedwig Materna. Als ausgezeichnete Dirigentenkraft erweist sich K. Gottlieb. Die stattgefundenen weiteren Gastspielabende standen im Zeichen Terpsichorens: Rita Sacchetto und die anmutigen Geschwister Wiesenthal. Edg. Classen

NÜRNBERG: Die neue Spielzeit brachte eine große Reihe von Personalveränderungen, insbesondere wurde das Sopranfach ganz neu besetzt: Frl. Gerstorfer bedeutet mindestens keine Verschlechterung, die Damen Raven und Garden dagegen sogar eine wesentliche Verbesserung gegenüber den bisherigen Vertreterinnen ihres Faches; nicht das gleiche gilt leider von der Neubesetzung der männlichen Rollen. Im Spielplan erfreut sich, wie auch anderwärts, „Madame Butterfly", mit Irma Raven in der Titelrolle, großer Zugkraft; außerdem verdient noch eine geschmackvolle Aufführung von „Orpheus und Eurydike" von Gluck in einem historischen Opernzyklus besondere Erwähnung.

i. V. Dr. Steinhardt

PARIS: Leoncavallo und Puccini haben beide eine Oper aus dem französischen Roman Murger's „La Vie de Bohème" gemacht. Während aber die von Puccini zu einem bleibenden Spielplanstück der Komischen Oper geworden ist, hat die Oper Leoncavallo's vor einigen Jahren auf einer Nebenbühne bloß wenige Verstellungen gefunden, obschon Leoncavallo seinem Bildungsgange nach Frankreich näher steht als Puccini. Er hat selbst in Paris einige Jahre dürftigster

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bohème als Klavierspieler im Tingeltangel durchlebt, und schon deswegen war es berechtigt, daß die Volksoper der „Gaîté“ noch einmal den Versuch gewagt hat, auch seine „Bohème“ dem Pariser Publikum vertraut zu machen. Das komische Element überwiegt bei ihm, ist aber von noch geringerer Qualität als dasjenige Puccini's, und der Schwindsuchtstod der Mimi wirkt daher wie ein fremdes Anhängsel. Dennoch war die Aufnahme beim Publikum der Premiere sehr günstig. Von den Darstellern bewährte sich namentlich die Sängerin der Musette, Frl. Tiphaine, die in der Komischen Oper als Musette Puccini's nicht die gleiche Gelegenheit gefunden hatte, sich geltend zu machen. Felix Vogt

PRAG: Vom Theater ist nur zu berichten, daß die obligate „Ring“-Aufführung schmählich ausfiel. Unser Ensemble besteht jetzt vorwiegend aus jungen Kräften, strebsamen zwar und talentierten, aber ein anständiger „Ring“ läßt sich mit ihnen noch nicht schweißen. Dazu kommt, daß Dr. Richard Bannasch aus Magdeburg in beiden Siegfrieden als Sänger vollständig versagte. Schade um die viele Intelligenz und um die schauspielerische Gewandtheit, wenn das Ohr von Takt zu Takt Qualen erduldet. Die beiden ersten Abende dirigierte Bodanzky, die beiden letzten Ottenheimer. Das Orchester stand auf der Höhe. Dr. Ernst Rychnovsky

STUTTGART: „Misé Brun“, lyrisches Drama in vier Akten, Text und Musik von Pierre Maurice. Nach dem gleichnamigen Roman von Ch. Reyband. Deutsch von Heinrich K. Schmid. Uraufführung. — Der Kampf eines reinen Frauenherzens zwischen einer jäh hereinbrechenden starken Liebe und dem religiösen Gewissen, das an die Heiligkeit der Ehe mahnt, ist die dramatische Grundlage von Pierre Maurice's Werk. Die Titelheldin (Misé ist der provenzalische Dialektausdruck für Madame) schmachtet in der Öde und Leere ihres Lebens an der Seite eines ungeliebten Mannes nach Liebe und Glück. Am Vorabend des Fronleichnamsfestes, der mit buntem Masken- und Volksgetümmel gefeiert wird, schützt sie ein unbekannter Herr von Galatières ritterlich vor den Belästigungen eines abenteuerlustigen Marquis Nieuselle. Zwischen ihr und dem Beschützer entspinnt sich eine starke Liebesleidenschaft, die am folgenden Tage auf dem Kirchgang zu zartem Geständnis führt. Das Gebetbuch, das sie dem Geliebten als Erinnerungspfand gibt, soll ihm sagen, wie schwach ein Frauenherz und wie schwer Entsagen ist. Von dem Priester ernst gemahnt, erfleht sie in heißem Gebet Kraft gegen die Versuchung zu sündiger Liebe und zur Verletzung der sakramentalen Ehepflicht. Doch die härteste Prüfung steht ihr noch bevor, als sie auf einer Reise mit ihrem Mann in einem einsamen Wirtshaus, in das sie der abenteuernde Edelmann gelockt hat, um sie zu entführen, in höchster Gefahr wieder von dem Geliebten gerettet wird. Die Flammen ihrer Liebe lodern hoch empor, und sie ist bereit, ihm zu folgen. Als er aber die Ewigkeit seiner Liebe bei dem ersten Unterpfand ihres Glückes, bei dem Gebetbuch, beschwört, bricht sie unter dem Zwang ihres religiösen Gewissens in völliger Entsagung zusammen. Sie flieht die Versuchung, und der Geliebte, der den zur Ausführung seines Entführungsplanes erscheinenden Marquis tötet, wird gefesselt und dem Gericht überliefert. Hier erkennt man ihn als den gefürchteten Räuber Gaspard de Besse, und er wird zum Tode verurteilt. Zum Sterben krank kehrt Misé Brun heim und als sie hört, daß man den Verurteilten an ihrem Haus vorüber zum Richtplatz führt, rafft sie sich in verzweiflungsvoller Ahnung auf, erkennt in dem Todgeweihten den Geliebten und bricht mit einem Schrei vor ihm zusammen. Das in dürftigen Worten der Kern der Handlung. Das Buch hat zwei nicht zu übersehende dramatische Schwächen: die dem tragischen Schluß vorangehende Entsagung bedeutet eine Abschwächung des seelischen Konfliktes, die im dritten Akt als ein empfindlicher dramatischer Bruch wirkt, und der Szenenaufbau leidet unter einer Überladung mit entbehrlichen Nebendingen, die auch noch durch eine allzu wortreiche Sprache ins Breite getrieben werden. Der ganze erste Akt vernachlässigt über der bunten Schaustellung des provenzalischen Volkslebens die Exposition des Dramas. Höher als das Buch ist die Musik zu bewerten. Hier zeigt sich der Autor als ein Könner mit starkem, persönlichem Empfinden. Farbiger Stimmungsglanz und lebhafter Wechsel starker Kontraste stehen ihm allerdings näher als seelische Tiefe und Beharren in großen Entwickelungszügen, aber seine Melodik und Harmonik sind immer treffend und überzeugend im Ausdruck, und die klangliche Gestaltung im Orchester erreicht mit verhältnismäßig einfachen Mitteln eine starke Stimmungskraft und leuchtende Farbigkeit. Max Schillings bereitete dem Werk unter hochkünstlerischer Assistenz des Spielleiters Emil Gerhäuser und mit vorzüglicher Besetzung der Partieen und einer geradezu üppig glänzenden und geschmackvollen Ausstattung eine Uraufführung, wie sie der Autor sich nicht schöner und wirksamer denken kann. Anna Sutter verkörperte die Titelheldin mit hinreißender Künstlerschaft. Unter den außerordentlich zahlreichen Figuren des Werkes traten besonders noch Alfred Goltz als Galatières, Felix Decken als Bruno Brun, Julius Neudörffer als Marquis Nieuselle und Johanna Schönberger als Madeloun hervor. Der ganze, vielgestaltige Apparat funktionierte ausgezeichnet und zeugte von dem wärmsten Interesse aller Beteiligten für das anregende Werk. Der anwesende Autor durfte viele Male für starken Beifall danken, und er wird gern die reichen Ehren des Abends mit den Ausführenden geteilt haben.

Oscar Schröter

KONZERT

BARCELONA: Das musikalische Leben Barcelonas wird in der Hauptsache durch den Orfeó Catalá beherrscht, besonders seitdem diese Gesellschaft sich einen großen Konzertsaal mit einer schönen Orgel erbaut hat. Der gemischte Chor des Orfeó Catalá zählt 250 Mitglieder, das Orchester, das ihm zur Verfügung steht, ist 75 Mann stark. In erster Linie ist es dem Orfeó Catalá und seinem talentvollen Gründer und Dirigenten, Herrn Millet, um die

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wiedererweckung der alten katalonischen Vokalkunst und um die Pflege der modernen einheimischen Kunst zu tun. Beide Gebiete sind ein lohnendes Feld der Tätigkeit. Am 30. Oktober veranstaltete die Gesellschaft ein Konzert, das hauptsächlich den Werken der katalonischen Komponisten des XVI. Jahrhunderts gewidmet war; in erster Linie standen Flecha und Brudien, die zu den hervorragendsten spanischen Tonsetzern überhaupt gehören. Der neuen katalonischen Schule war der erste Teil des Galakonzertes für den König und die Königin am 26. Oktober gewidmet, und die vorgeführten Werke bürgten dafür, daß die moderne katalonische Musik der alten ebenbürtig sein wird, wenn sie weiter in der beschrittenen Bahn wandelt! Daneben läßt sich der Orfeó Catalá aber auch die Pflege der klassischen und modernen Musik überhaupt angelegen sein. Von besonderem Erfolg gekrönt waren in dieser Hinsicht die beiden Bach-Konzerte, die er am 21. und 24. Oktober veranstaltete und bei denen George Walter aus Berlin und Dr. Albert Schweitzer aus Straßburg mitwirkten. Ein einstündiger französischer Vortrag Dr. Schweitzers über Bachs Persönlichkeit und Kunst versetzte am ersten Abend das sehr zahlreiche Publikum in eine wirkliche Feierstimmung. Zur Aufführung gelangten Orgelpräludien und Fugen aus allen Zeiten des Bachschen Schaffens — darunter die großen Fugen in g-moll und a-moll —, Choralvorspiele, die Sinfonia für Orchester und Orgel aus der Kantate „Gott soll allein mein Herze haben", geistliche Lieder, Chöre und Soli aus den Kantaten „Liebster Immanuel" und „Sie werden aus Saba." Im Galakonzert für den König und die Königin wurde es durch die Anwesenheit von Dr. Schweitzer ermöglicht, Händels Konzert für Orgel und Orchester in A-dur und Bachs „Magnificat" zur Aufführung zu bringen. Chor, Orchester und Solisten standen voll auf der Höhe der Aufgaben. George Walters künstlerisch vollendete und durchgeistigte Wiedergabe der Bachschen Lieder und Arien riß das Publikum zu Begeisterung hin; er hat unseren einheimischen Sängern unschätzbare Anregungen für die Bachinterpretation gegeben und damit hier dieselbe Mission erfüllt, der er in Frankreich, in den Konzerten der Pariser Bachgesellschaft, dient. In Dr. Schweitzer lernten wir einen Hauptvertreter der klassischen Interpretation Bachscher Orgelwerke kennen, die alles auf den Effekt hinarbeitende virtuosenhafte Wesen haßt und jedes Tonstück in plastischer Einfachheit vor dem Hörer erstehen läßt. Die Kunst seiner absolut präzisen, diskreten und doch so wirkungsvollen Art seiner Orgelbegleitung durften wir in den Kantaten und besonders im Magnificat bewundern. Für nächstes Jahr sind wieder zwei Bachabende mit denselben Solisten geplant. Der Chor des Orfeó Catalá nimmt das Studium der h-moll Messe in Angriff.

F. Lliurat

BERLIN: Das zweite Panzner-Konzert begann mit der A-dur Symphonie von Beethoven und schloß mit Webers „Freischütz"-Ouvertüre, die unter der feurigen Leitung zu glänzender Wirkung gelangten. Dazwischen war eine symphonische Dichtung „Die Nonne" (nach einem Gedicht von Bierbaum) von Leo Blech gelegt worden, wohl eine Jugendarbeit aus der Zeit, da der Tonsetzer in der formellen Gestaltung Liszt, in der üppigen Instrumentation Wagner nacharbeitete, sowie ein Konzert für zwei Violoncelle von Julius Klengel. Die beiden Künstler Hekking und Fröhlich haben die Solopartieen zwar herrlich im Ton, mit großer Freude gespielt, doch machte das Werk einen ziemlich altmodischen Eindruck. — Am Bußtag führte Siegfried Ochs an der Spitze des Philharmonischen Chores erst einen Psalm für Solo, Chor und Orchester von Anton Bruckner auf, ein Prunkstück von einer berauschenden Klangpracht, und dann das Deutsche Requiem von Brahms, das mit seiner im ganzen milden Stimmung gegen das katholische, mehr äußerlich wirkende Kirchenstück sehr vorteilhaft abstach. Bei Bruckner kann sich Orgel, Chor und Orchester kaum genug tun an Tonfülle, ein Solosopran und eine Solovioline ertrinken vollständig in der Tonflut. Bei Brahms gibt es nur ein paar Höhepunkte in dem Werke, sonst waltet eine ernste, milde, bisweilen mysteriöse Stimmung vor. Ganz herrlich, mit vollendeter Meisterschaft der Ausarbeitung in den dynamischen Abtönungen kam diese Musik zu ergreifender Wirkung. Auch der Sopran der Frau Grumbacher-de Jong und der Bariton von Putnam Griswold fügten sich stilvoll in das Ganze ein. — Tags darauf ging es auch wieder hoch her in der Philharmonie: Felix Mottl dirigierte an der Spitze der Philharmoniker Beethovens „Leonoren"-Ouvertüre und c-moll Symphonie, Wagners „Meistersinger"-Vorspiel, „Walkürenritt" und die Schlußszene aus der „Walküre" mit Anton van Rooy als Wotan, der, prachtvoll disponiert, aller Herzen wahrhaft ergriff. Auch zwei Lieder von Schubert: „Der Tod und das Mädchen" und „Die Allmacht" (deren Klavierbegleitung von Mottl für Orchester bearbeitet) sang der Künstler ganz herrlich. Unter der kraftvollen, warmherzigen Führung des Dirigenten kam die Musik Beethovens wie Wagners zu packender Wirkung; im Orchester wie unter den Hörern herrschte wahre Feststimmung. — In der Singakademie führte am Totensonntage Georg Schumann zwei Werke von Joh. Seb. Bach: die Kantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" und die achtstimmige (a cappella) Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", sowie Mozarts Requiem vor. Was der Chor sang, erfreute wieder durch saftigen, vollen Klang, Reinheit der Intonation und gemütvolle Innigkeit in der ganzen Auffassung; der gewaltige a cappella Chor imponierte sogar durch die Wucht, die rhythmische Gliederung der Massen, in denen nur die Männerstimmen zu stark hervortraten. Weniger wollten die Solostimmen gefallen, die mit einander und mit dem Orchester uneinig im Zeitmaß waren; im schönen F-dur Quartett konnten sie sich erst allmählich zusammenfinden. Und Eva Leßmann ist doch eigentlich recht sicher musikalisch. Der Alt war mit Agnes Leydhecker, die Männerstimmen mit Paul Reimers und Theodor Heß van der Wyk besetzt. — Oskar Fried an der Spitze des Sternschen Gesangvereins und der Philharmoniker führte den Berlioz'schen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Faust“ auf. Der geistvolle Dirigent beherrschte das Material vollständig, und Chor wie Orchester taten voll ihre Schuldigkeit; namentlich das Orchester hat solche Prachtstücke wie den Rakoczi-Marsch und den Sylphentanz ideal schön gespielt. Unter den Solostimmen ragte Johannes Messchaert weit über die anderen hinaus; sein Mephisto war eine festgezeichnete Charaktergestalt. Ludwig Heß mit seiner vordringlichen, unnatürlichen Stimmbildung als Faust, und die etwas abgesungene Marcella Pregi als Gretchen wollten mir nicht behagen. Wie übrigens die große Amenfuge klingen muß, weiß der Dirigent augenscheinlich nicht. Das Stück stellt doch eine Karikatur auf das Kontrapunktieren dar und muß nicht schön, sondern fast geplärrt gesungen werden, soll das parodistische Element zur Geltung kommen. Als dieses Stück in unserm Opernhaus bei Gelegenheit des Gastspiels des Fürstlich Monakoschen Opernensembles gesungen wurde, brach das volle Haus in schallendes Gelächter aus und ruhte nicht eher, als bis Brander das tolle Stück noch einmal einsetzte. — Im vierten Nikisch-Konzert dirigierte Moriz Moszkowski zu Beginn des Abends seine dritte Orchester-Suite As-dur op. 79. Nur dürftig fließt die musikalische Erfindung in den vier Sätzen, namentlich im ersten Allegro und Finale; im zweiten interessiert wenigstens der Umstand, daß er auf eine note obstinée aufgebaut ist, in der Art des vielgespielten Des-dur Prélude von Chopin. Die Walzermelodie des dritten Satzes ist ganz niedlich, paßt aber kaum in ein ernster gehaltenes Orchesterwerk. Was in dieser Suite am meisten befremdet, ist die ganz rückständige Orchestrierung; es fehlt an lebhaften kontrastierenden Farben. Dann folgte ein viersätziges Konzert für zwei Solo-Celli von Moor, die von dem Ehepaar Casals meisterlich gespielt wurden; das Werk aber ist herzlich langweilig und farblos. Nur das Intermezzo mit seiner pikanten Rhythmik hob sich vorteilhaft aus den anderen Sätzen heraus. Was nun folgte, „L'après-midi d'un faune“ von Claude Debussy, wirkte noch langweiliger. Der Komponist verschont uns zwar darin mit Ungeheuerlichkeiten in Akkordfolgen, aber die Flötendudelei widersteht dem Hörer auf die Dauer. Drei langweilige größere Stücke hintereinander sind etwas viel. Nikisch selber regte seine Schwingen erst, als die Schlußnummer des Abends begann: die zweite Symphonie von Brahms, an der sich die Hörer für das Vorangegangene entschädigen mochten.

E. E. Taubert

Wie im Vorjahre erzielte das Rosé-Quartett aus Wien an zwei Abenden einen geradezu sensationellen Erfolg; man braucht von ihm nur Beethovens F-dur op. 59 oder Brahms' c-moll gehört zu haben, um zu erkennen, wie wunderbar ausgeglichen das Ensemble und wie tief es in die Werke eingedrungen ist. Tonschöner kann vielleicht noch manches klingen, aber ein so klares Herausarbeiten bringen nur wenige Quartettgenossenschaften fertig. Auch Mozart und Haydn von diesem Wiener Quartett zu hören, ist ein herrlicher Genuß. Besonderen Dank verdiente es sich noch dadurch, daß es an jedem der beiden Abende uns zwei hier noch unbekannte Werke vorführte, in denen jedesmal der Komponist am Klavier saß. Hans Pfitzners (soeben bei C. F. Peters in Leipzig erschienenes) Klavierquintett op. 23 fand bei den zahlreichen Freunden des Komponisten eine so überaus freundliche Aufnahme, daß notgedrungen dagegen sich Opposition geltend machen mußte. Wie mir scheint, gehen die Hoffnungen, die man auf Pfitzner als einen neuen Messias in der Musik hegen konnte, doch nicht in Erfüllung; er ist zu sehr Sonderling, verrennt sich zu sehr in harmonische Tifteleien und Fantastereien, die abschrecken, und wird, wenn er einmal eine Melodie bringt, leicht darin trivial, so namentlich im Finale dieses Quintetts; es bedeutet einen entschiedenen Fortschritt gegen sein Streichquartett, schon weil es Kakophonieen in der Stimmführung aus dem Wege geht. Hoch anzurechnen ist dem Tonsetzer der künstlerische Ernst, mit dem er das, was ihm gut scheint, durchführt; er weiß, daß er vorläufig nur zu einer kleinen Gemeinde sprechen kann, die auch Bizarres und Groteskes in seinem Schaffen verträgt, wie es z. B. das Intermezzo enthält. Imponierend wirkte der erste Satz, der wohl das Motto tragen könnte: „Ich lasse mich nicht unterkriegen.“ Der Gedankeninhalt und der ganze Aufbau würden einer Symphonie Ehre machen; in einem Kammermusikwerk ist man an derartige energische Gefühlsausbrüche nicht gewöhnt. Sehr viel Schönheiten enthält der in der Hauptsache den Charakter eines Trauermarsches tragende langsame Satz, aber in seinem Mittelteil wird er so wüst in jeder Hinsicht, daß es geradezu eine Zumutung ist, dieses Tongewühl noch Musik zu nennen. Der einzige Vorzug, den das sich unmittelbar anschließende Finale aufweist, ist der der Kürze. Trotz aller Ausstellungen bleibt dieses Quintett, das an die Ausführenden hohe Ansprüche stellt, doch ein interessantes Werk, ein Werk, dessen Schöpfer man Erfindungsgabe nicht absprechen darf. Wohl aber muß man dazu geneigt sein bei dem noch ungedruckten Klaviertrio in F-dur von dem seit einigen Jahren an der Wiener Hofoper wirkenden Kapellmeister Bruno Walter, wenngleich auch dieser gelegentlich schöne Einfälle hat. Aber der Gesamteindruck seines mehr der Reflexion als der Inspiration entsprossenen Trios ist ein unerfreulicher; besonders gilt dies von dem ersten, in der Hauptsache auf ein kurzatmiges kapriziöses Thema aufgebauten ersten Satz und dem langsamen, der bis auf den auch in der Coda verwendeten Mittelsatz beinahe öde zu nennen ist. Einigermaßen wird man durch das recht feine Scherzo und besonders durch dessen melodiösen Zwischensatz entschädigt. Das Scherzo ist auch am einheitlichsten gehalten und am klarsten aufgebaut. Am nächsten kommt ihm in dieser Hinsicht das Finale in seiner ersten Hälfte, während die zweite einen ziemlich wüsten Eindruck macht. Daß dem Komponisten auch der Sinn für Klangschönheit fehlt, zeigt besonders seine Behandlung des Violoncells. Bei strenger Selbstkritik hätte er die von mir erhobenen Einwendungen selbst machen müssen. Er spielte übrigens den Klavierpart reichlich laut. — Mit einem Bach-Abend warteten Florian Zajic und Heinrich Grünfeld ihrem an solche Kost kaum gewöhnten eleganten Stammpublikum auf und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hatten damit großen Erfolg, besonders mit ihren Solovorträgen; Herr Grünfeld trug u. a. ein Adagio von Friedemann Bach (Original für Orgel) meisterhaft vor. Unter Mitwirkung eines von Xaver Scharwenka geleiteten Streichorchesters und des Flötisten Emil Prill gelangten das fünfte Brandenburgische Konzert (Klavier: Georg Schumann) und die sogen. Kaffeekantate zur Aufführung; Frau Grumbacher-de Jong sang die Sopranpartie reizvoll, Anton Sistermans vertrat wacker den Baß, indisponiert war leider der Tenorist, Heinrich Kühlborn. — Der in Lissabon wirkende belgische Komponist Désiré Pâque machte unter Zuziehung des Waldemar Meyer-Quartetts uns mit seinem 1906 komponierten Klavierquartett op. 58 und seinem zehn Jahre früher entstandenen Klavierquintett op. 35 bekannt, zwischen denen er fünf recht wenig erquickliche, in der Harmonik sehr gesuchte Klavierstücke op. 59 vortrug. Auch seinem Klavierquartett vermoche ich keinen Geschmack abzugewinnen; es leidet unter Gedankenarmut, die der Komponist vergeblich zu verstecken sich bemüht; er scheint mehr mit dem Verstand als mit dem Herzen und der Phantasie zu komponieren und möchte um alles in der Welt recht originell erscheinen. — Dieser Ehrgeiz liegt sicherlich Gabriel Fauré, dem hochgeschätzten Direktor des Pariser Konservatoriums, fern, dem der erste Abend der unter dem Protektorate der französischen Botschaft stattfindenden Kammermusikkonzerte gewidmet war; er will keineswegs in die Fußtapfen d'Indy's oder gar Debussy's treten; er ist der solide, tüchtige Musiker, dem es in erster Linie darauf ankommt, daß er einen guten Satz schreibt, weit weniger, daß seine musikalischen Gedanken packen; von einer gewissen Weitschweifigkeit ist er nicht freizusprechen. Während er den Vortrag zweier Klavierstücke dem vortrefflichen Pianisten Rudolph Ganz anvertraut hatte, saß er den ziemlich ausgedehnten Abend lang sonst selbst am Klavier und begleitete besonders die von Ida Reman geschmackvoll vorgetragenen Lieder, unter denen einige sehr gelungene waren, anschmiegend. Sein Klavierquartett in c-moll op. 45 (Violine Carl Flesch, Bratsche Max Freund, Violoncell Marix Loevensohn) ist merkwürdig wenig polyphon gehalten. Das Programm enthielt des weiteren die Violinsonate op. 13, die hier schon gelegentlich gespielt worden ist, und zwei Violoncellstücke. Aus seiner letzten Schaffensperiode bot uns Herr Fauré, dem seine Landsleute herzlich huldigten, nichts. — Das Brüsseler Streichquartett stellte sich mit seinem neuen Violoncellisten, dem uns Berlinern wohlbekannten Joseph Malkin, vor; er hat sich seinen Genossen bereits vortrefflich angegliedert. Sie verzichteten diesmal darauf, ein hier unbekanntes Werk aufzuführen, ließen auf des alten Dittersdorf Es-dur Quartett das von ihnen gern gespielte, höchst eigenartige, freilich nicht jedermann zugängliche Quartett von Debussy op. 10 folgen, dessen Scherzo und langsamen Satz sie mit größter Vollendung und mit Riesenbeifall im Gefolge vortrugen, und schlossen mit einer wahrhaft idealen Wiedergabe von Beethovens a-moll Quartett. — Das Böhmische Quartett brachte zwischen dem recht beachtenswerten cis-moll Quartett op. 17 von Sgambati und dem Haydnschen C-dur op. 33 S. Rachmaninoff's „zum Andenken eines großen Meisters" komponiertes „elegisches Trio" op. 9 zur Aufführung, wobei der Komponist selbst in ausgezeichneter Weise den Klavierpart vertrat. Wunderbarerweise erregte dieses hier schon öfters gespielte Trio, das sich an das Tschaikowskysche anlehnt, ohne freilich dessen Größe zu erreichen, eine sehr starke Opposition. — Einen Sonaten-Abend veranstaltete die warmempfindende Pianistin Zofia Janczewska mit dem tüchtigen, aber mit ihr noch nicht recht eingespielten Geiger Nicolas Lambinon: sie brachte außer Beethovens c-moll die hier im Konzertsaal bisher unbeachteten Sonaten von Sjögren op. 19 und Bossi op. 117; schon für dieses Programm gebührt ihr Dank. — Um die Sonate für Klavier und Violine in ihrer Entwickelung von Bach zu Brahms vorzuführen, haben sich Moritz Mayer-Mahr und Bernhard Dessau verbunden. Am ersten Abend trugen sie Bachs A-dur Sonate, überflüssigerweise Haydns F-dur Sonate, die nach dem Streichquartett op. 77 No. 2 arrangiert ist, und zwei Mozartsche vor. Daß sie ihrem Programm keine der fünf Sonaten von Raff einverleibt haben, beweist mir, daß sie im Ernst gar nicht die historische Entwickelung klarlegen wollen. — Der große Geigenkünstler César Thomson, der sich nach längerer Pause hier wieder einmal hören ließ, bestritt sein Programm in der Hauptsache mit Werken des 18. Jahrhunderts, mit der Folia-Sonate von Corelli (natürlich in seiner Modernisierung), den 50 Variationen Tartini's über eine Gavotte, die mir nicht in den Konzertsaal zu passen scheinen, und der jetzt so beliebten Ciaconna von Vitali. Leider spielte sein Begleiter Paul von Katwyk zu laut; auch wollte seine Geige gar nicht recht Stimmung halten. — Ein neuer Stern am Geigerhimmel ist in Adele Stöcker aufgegangen. Die Sicherheit und Ruhe, mit der sie ihr Instrument beherrscht, ist ebenso zu loben wie ihr durchaus musikalischer Vortrag und der volle, edle Ton, den sie aus ihrem Instrument zieht. — Amalie Birnbaum berechtigte, als sie vor etwa acht Jahren auftauchte, zu den größten Hoffnungen, allein sie hat auch jetzt wieder bewiesen, daß sie keine Fortschritte gemacht hat; man wäre sogar berechtigt, von Rückschritten zu reden. Ihr Begleiter Alfred Schroeder erzielte mit einigen Brahmsschen Stücken einen schönen Erfolg. — Großes Geigertalent und musikalisches Empfinden besitzt der kaum dem Knabenalter erwachsene Jascha Bron, aber statt zu konzertieren sollte er sich noch in strenge Zucht begeben, vor allem das Brahmssche Konzert noch nicht öffentlich spielen; recht ungleich fiel sein Vortrag der spanischen Symphonie von Lalo aus, in deren Finale die Begleitung seitens des Blüthner-Orchesters (wo blieb die Harfe?) unter Ferdinand Neißer sehr zu wünschen ließ. — Francis Macmillen hatte die Absicht, das erste Konzert von Paganini vollständig vorzutragen, ließ es aber dann bei dem ersten Satz und zwar in der Wilhelmjschen, auf dem Programm nicht genannten Bearbeitung bewenden; manches gelang ihm ausgezeichnet, so namentlich die Kadenz, doch fehlte es nicht an Geschmacklosigkeiten und Unsauberkeiten; das Tempo verschleppte er bis zur Unleidlichkeit. Im Finale

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Beethovenschen Konzerts spielte er eine mir unbekannte, sehr lange, höchst virtuose Kadenz. Das Philharmonische Orchester wurde wieder von Louis Lombard sehr verständnisvoll geleitet, der aber ein recht originelles Stück eigener Komposition für Streichorchester „Guignol" (von ihm selbst als „Idée grotesque" bezeichnet) und das in neuitalienischer Manier gehaltene Intermezzos einer Oper „Errisinola" in höchst affektierter Weise dirigierte. — In seinem zweiten Konzert, wobei das Blüthner-Orchester von dem jungen Kammermusiker Otto Urack zielbewußt geleitet wurde, spielte Robert Zeiler zwischen dem Konzert von Dvořák und dem in h-moll von Saint-Saëns das hier noch unbekannte, aus drei ineinander übergehenden Sätzen bestehende g-moll Konzert des verstorbenen Münchener Konzertmeisters Josef Miroslaw Weber, das nicht gerade immer sehr vornehm in der Erfindung ist, aber dem Solisten Gelegenheit zur Entfaltung größter Virtuosität und schönen Tones gibt. Wieder zeigte sich Herr Zeiler als ein ausgezeichneter Vortragskünstler und bestach durch die Noblesse seiner Tongebung; hingegen gelang ihm nicht alles in technischer Hinsicht, besonders vermißte ich in seinem Oktavenspiel die nötige Reinheit. — Kathleen Parlow, die mit dem Blüthner-Orchester unter Neißers Direktion konzertierte, bewährte ihren großen Ruf durch den hinreißenden, im Ausdruck wie in der Technik gleich vollendeten Vortrag von Bruchs g-moll Konzert; weit weniger liegt ihrer Individualität das Brahmssche. — Die bekannte Geigerin Bianca Panteo gab mit Leo Schrattenholz ein Konzert, in dem dieser zugleich als Komponist, als Dirigent und als Violoncellist auftrat. Für das Brahmssche Doppelkonzert müßte sein Ton größer sein. Als Dirigent bewährte er sich in Beethovens Violinkonzert, das der Geigerin weit weniger gelang als Brahms, in Schumanns Genoveva-Ouvertüre und vor allen in seinem noch ungedruckten Vorspiel zu Ibsens „Hünengrab". Wenn ich nicht irre, ist dies seine erste öffentlich aufgeführte Orchesterkomposition; sie leidet etwas unter dem zwar rhythmisch prägnanten, aber inhaltlich zu unbedeutenden Grundmotiv und verrät überall den geschmackvollen, in klassischer Schule gebildeten Musiker, ohne indessen seine mancherlei Kammermusikwerke an Wert zu erreichen. Wilh. Altmann

Mit dem Blüthner-Orchester konzertierte Georg Schnéevoigt, der frühere Dirigent des Kaim-Orchesters. Es war eine sehr erfreuliche Bekanntschaft, die man an diesem Abend machen durfte. Der Gast zeigte sich als ein Dirigent von hervorragender Begabung, der trotz peinlicher Ausarbeitung des Details immer einen großen Zug zu wahren versteht, und dem bei aller Vorliebe für scharfe dynamische Gegensätze auch ein starkes Gefühl für feinere Abtönungen innewohnt. Die Veranstaltung, die Beethovens Leonoren-Ouvertüre No. 3 und „Fünfte", Vorspiel und Liebestod aus „Tristan", sowie Liszts „Préludes" bot, hinterließ einen ganz vorzüglichen Eindruck. Willy Renz

Einen reifen Künstler lernte man in Constantin Igummnow kennen, der nicht allein das Klavier technisch, sondern auch die Kompositionen geistig beherrscht. In Tschaikowsky's Sonate op. 37 wäre trotzdem eine prägnantere Absonderung der so verschiedenartigen Motive wünschenswert gewesen. — Gar groß war der Abstand zwischen ihm und der Pianistin Ingeborg Franzen, die Bach für einen Etüdenschreiber zu halten scheint. Hingegen sang die mitwirkende Meta Zlotnicka Lieder leichterer Gattung sehr ansprechend mit klarem und geschultem Sopran; sie findet sich auch mit sentimentalen Sachen nicht übel ab. — Der Pianist Hermann Klum ist mehr intelligenter Musiker als Virtuose. Seine Technik ist nicht sehr glatt, der Anschlag gesund, aber oft zu massiv. Was höher zu schätzen ist: er hat Auffassung, die man anerkennen muß, auch wenn man nicht immer mit ihr übereinstimmt. Er spielt nach sorgfältiger Disposition, leider mit stark übertriebenen Freiheiten. — Elsa Tegtmeier ist noch halbes Kind. Sie könnte dereinst eine vorzügliche Künstlerin werden, gewöhnte sie sich schleunigst jegliche Affektiertheit und Geziertheit ab. Talent hat sie in reichlichem Maß. — Wie in ihrem Fall, wäre es auch bedauerlich, wenn ihr jugendlicher Klavierkollege Paul Schramm auf halbem Wege stehen bliebe. Er verfügt jetzt schon über eine äußerst leichte Technik, farbenreichen Anschlag und poetische Auffassung, muß aber gleichfalls energisch bestrebt sein, alles Virtuosenhafte (in schlechtem Sinne) abzustreifen. Mit ihm konzertierte der Violinist Heinrich Fiedler, der mit abgeklärter Ruhe und künstlerischer Empfindung spielt. Kleine Störungen beim Bogenwechsel ließen sich wohl abstellen. — Die Geigerin Mary Dickenson, obgleich nicht ohne Begabung, erhebt sich vorläufig nicht über den Durchschnitt. Der tiefe Alt von Johanna Kiß kam nicht zu voller Wirkung. Daran trug augenscheinlich eine Erkältung die Schuld. Sie ist eine recht tüchtige Sängerin mit annehmbarem Vortrag. — Nicht vergleichen lassen sich ihre Leistungen mit denen von Maria Freund, einer entschieden hochbegabten, künstlerisch reifen Altistin, die ihre trefflich gebildete Stimme nicht ihrer selbst wegen zu Gehör bringt, sondern den Schwerpunkt auf ein tiefes Versenken in die Dichtungen legt. Besonders ausdrucksvoll, vielleicht zu viel überlegt, singt sie melancholische Lieder. Jedenfalls sind ihre Darbietungen in höchstem Grade genußvoll. — Mit mehreren Einschränkungen läßt sich das auch von Francisco d'Andrade sagen. Zweifellos ist er auch im Konzertsaal eine Individualität, wenn auch seine Vorzüge erst auf der Opernbühne wirklich glanzvoll sind. Seine Spezialität ist der „elegante" Vortrag mit gewisser Reserve, falls letztere nicht etwa die Grenze seines Könnens ist. Die Stimme ist immer noch schön, besonders in der Höhe auf passenden Vokalen, leidet aber an technischer Ausbildung in rein gesanglicher Hinsicht, während sie in sprachlicher Behandlung mustergültig ist. Daher gelingen ihm leichtere, schnellere Gesänge viel besser als solche, in denen es auf ein Halten, das Spinnen des Tones ankommt. Hier detoniert er oft bedenklich. Ein Nachlesen des Textes erübrigt sich bei d'Andrade's Vorträgen. Als gänzlich verfehlt muß jedoch Schuberts „Tod und Mädchen" erwähnt werden, während er mit anderen deutschen Liedern glücklicher war. — Welch ein Abstand

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zwischen ihm und Gustav Adolf Henckels! Daß der nur in der Mittellage recht hübsche Bariton der Ausbildung wert sei, bezweifle ich. Zu loben ist höchstens seine gleichfalls sehr deutliche Aussprache. Für ernste Sachen ist die Auffassung ganz unzureichend. Der Vokal i scheint unüberwindliche Schwierigkeiten zu bereiten, daher häufiges Unreinsingen. — Gustav Thümler-Walden dagegen sollte mehr für sich tun, er ist das seinem schönen Baritonmaterial schuldig. Dann wird auch sein Gesang weniger monoton wirken. Zuerst muß die Stimme ordentlich parieren, das Tremolieren aufhören und er musikalisch absolut sicher werden. — Hanna Granfelts glänzender, allerdings manchmal scharfer Sopran (die Schärfe ist bei der großen Stimmfülle nicht störend), wie ihre ganze Erscheinung und ihr dramatisch belebter Vortrag weisen sie zur Bühne hin. Die Lieder nordischer Komponisten ragten kaum über das Mittelmaß. — Elisabeth Koldeweys Mezzosopran klingt des öfteren gequält, sie singt deshalb auch leicht unrein, aber sie hat etwas gelernt und trägt ganz nett vor. — Bertha Stockert hatte ein sehr stilvolles, nur aus Schubert, Schumann, Grieg und Wolf bestehendes Programm aufgestellt. Ihr Sopran ist weich, aber nicht sehr ausgiebig. Sie verdirbt den Klang der Stimme durch Tremolieren. — Einen Beethoven-Kammermusikabend gab der vorzügliche Pianist Richard Rößler mit dem Violinisten Karl Klingler und dem Cellisten Arthur Williams und bewährte sich aufs beste. — Basil v. Andreeff hat sich die Aufgabe gestellt, einige russische Nationalinstrumente, die von den Bauern gern zur Gesangsbegleitung benutzt werden, konzertfähig zu gestalten, so die „Balalaika", „Domra", „Gußli" und einige Blas- und Schlaginstrumente. Die ersten beiden erinnern an die Gitarre, Mandoline, Banjo usw., werden ähnlich gespielt, haben aber nur drei Saiten; die Gußli sind eine Art liegender Harfe oder Zither, auch werden sie mit einer Tastatur hergestellt, sind also gewissermaßen als Vorläufer des Klaviers zu betrachten. In der Klangwirkung erinnern sie an die uns vertrauten Zupfinstrumente; eine Bereicherung dürften die Partituren moderner Komponisten durch ihre Verwendung also nicht erfahren. Den Tonumfang hat der Verbesserer dadurch erweitert, daß er die Instrumente in fünf verschiedenen Größen herstellt. Auf diese Weise gelang es ihm, dem aus etwa 25 Spielern zusammengesetzten „Orchester" eine imposante Fülle zu geben. Der Effekt ist aber der eines Mandolinen- usw.-Ensembles geblieben. Das Zusammenspiel ist vollendet, außerordentliche Exaktheit, feine Schattierungen. Die vorgetragenen Kompositionen gehörten dem Unterhaltungsgenre an. Andreeff selbst ist ein tatsächlich bedeutender Dirigent, ruhig und graziös sind seine Bewegungen, er regiert seine Leute wie Marionetten. Schade, daß man ihn nicht an der Spitze eines „wirklichen" Orchesters bewundern kann. Die mitwirkende Sängerin Lydia Illyna imponierte durch Größe, Schönheit und Schulung ihres Mezzosoprans. — Umgekehrt ist es um den Gesang der Sopranistin Marie Schunk bestellt, der selbst allerbescheidensten Ansprüchen nicht genügen kann. Recht hübsch und geschmackvoll spielte die Pianistin Anny Eisele. Arthur Laser

Ein Kompositionsabend von Julius Weismann, unter Mitwirkung des geschmackvoll, aber leider stimmlich reizlos singenden Tenoristen Karl Sattler brachte dem begabten Tonsetzer einen schönen künstlerischen Erfolg. Zwei Klavierwerke (Neun Variationen, op. 21, und Passacaglia und Fuge — Manuskript —) erwiesen sich als vornehme, gedankenreiche Arbeiten, denen ich gern wieder in Konzerten begegnen würde. Unter den Liedern fand sich bis auf den von mir in dieser Zeitschrift bereits besprochenen „Säerspruch" keine einzige Niete. Nur erschien mir manchmal die Diktion und Linienführung seltsam. Weismann ist jedenfalls einer von den wenigen, deren rein musikalische, positive und stets vornehme Art reges Interesse verdient. — Wenig Günstiges ist über drei Sängerinnen zu sagen. Margarete Hauck ist stimmlich nicht übel begabt, aber von künstlerischer Kultur ist blutwenig vorhanden. Hedwig Schmitz-Schweicker spricht ganz gut aus (bis auf die dunklen e), Ansatz, Resonanz und Ausdruck sind aber mangelhaft. Anna Bleich schließlich gehört überhaupt nicht in die Öffentlichkeit. — Aufmunternswert ist dagegen die kleine Liselotte Münzner. Wenn die mit sympathischem Ernst an ihre Aufgabe herangehende Klaviernovize wächst und ausreift, wäre weiter über sie zu reden. Vorläufig ist sie noch nicht fertig genug. Ihr Anschlag ist übrigens zu steif. — Auf großer künstlerischer Höhe steht Gertrud Fischer-Maretzky, die, von Max Reger begleitet, einen diesem und Brahms gewidmeten Liederabend gab. Die volle, warm timbrierte Stimme ist ausgezeichnet gebildet, der Vortrag reif und eindringlich. Cum grano salis wären allerhöchstens noch eine um eine Nuance klarere Aussprache und eine etwas hellere Vokalisierung denkbar. Das, was die Sängerin gibt, ist aber in seiner Reife den Durchschnitt weit überragende Kunst.

Alfred Schattmann

Wer die elementare sinnliche Gewalt eines vollendet schönen Gesangstones erfahren möchte, der höre Ottilie Metzger. Aber es bleibt nicht beim Nervenreiz, wenn sie singt; wie ich dem Wohllaut ihres Altes nichts an die Seite zu setzen weiß, so habe ich auch noch nie Brahms' „Sapphische Ode" oder das „Immer leiser" so ergreifend innerlich vortragen gehört. Ihr Partner Eduard Erhard hat zwar auch ein schönes Organ, beherrscht es aber technisch nicht entfernt so vollendet. Die Töne flackern in der Tiefe und werden in der Höhe öfter unrein. In seinem Vortrage kommt er noch nicht über Opernwirkungen hinaus, während man bei Frau Metzger ganz vergißt, daß sie auch eine Opernsängerin ist. Alexander Neumann war ein feinfühliger, bisweilen allzu feinfühliger Begleiter. — Victor Hansmann stellte sich als Liederkomponist vor. Ich fand unter den vorgetragenen Sachen manch stimmungsvolles Stück. Die Stimmung des Textes verfehlt der Tondichter eigentlich nie, und besonders glücklich ist er in tonmalerischen Einfällen. So interessierte fast jedes der Lieder, soweit ich sie hörte, mindestens in Einzelheiten. Aber diese Einzelheiten, der Fluch unserer heutigen Kompo-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nisten alle, zerstören im Keime das, was erst ein Lied zum Liede macht, — die Melodie. Nur selten verdichteten sich die Einfälle Hansmanns zu einem solchen einprägsamen Gebilde. Leider wurden die Lieder von drei Dilettanten derart unzulänglich vorgetragen, daß sie einen großen Teil ihrer Wirkung verloren. Übrigens enthielten die Texte fast nur unbedeutende, ja minderwertige Poesie. — Gisela Grosz ist sicher eine ernst strebende Künstlerin und auch keine Anfängerin mehr. Was aber ihrem Spiele, trotz jahrelanger Routine, immer noch an Ecken und Kanten anhaftet, wird sie wohl kaum noch abschleifen. Eine technische Präzision, wie sie z. B. W. Lütschg oder A. Foerster haben, ist im Grunde eine technische Naturanlage. Frl. Grosz aber wird nie vor häufigem Danebengreifen und rhythmischen Verwirrungen sicher sein. Trotz allem steht ihre Leistung auf einem hochachtbaren Niveau. — Ebenso die von Maria Avani-Carreras. Auch ihr passiert allerhand technisch Ungehöriges. Sie wischt, wie man zu sagen pflegt, und zwar um so mehr, als sie ihr beträchtliches Temperament freiläßt. Beethoven ist nichts für sie. — Marguerite Melville spielt technich exakt und mit unleugbarer Intelligenz, aber wohlig wurde mir bei ihrem Spiele nicht. Es ist etwas Starres darin, weder Kraft und Leidenschaft, noch Weichheit sprechen daraus zu mir. Brahms' C-dur Sonate ist eins der denkbar ungünstigsten Werke für eine junge Dame. Ich glaube, daß die Künstlerin sich noch zu guter Höhe heraufarbeiten kann. — Paula Stebel spielte Schuberts B-dur Sonate für mein Empfinden nicht befriedigend. Ich fand die Tempi oft vergriffen und vermißte vor allem Wärme und Größe in der Auffassung; angenehm berührte es dagegen, daß diese wunderbar einfache Musik nicht künstlich aufgeputzt wurde. In Schumanns symphonischen Variationen zeigte sich die Künstlerin glücklicher und überzeugte mich, daß sie zum mindesten technisch weit vorgeschritten ist.

Hermann Wetzel

Agnes Fridrichowicz ist im großen und ganzen eine sympathische Erscheinung. Für den Mangel jedes Bravourösen entschädigt sie durch viel Innerlichkeit. Der erste Ansatz des Tones ist durchaus gut, aber dann fehlt das feste Zupacken, der Ton entgleitet und wird meist etwas flach. — Weniger angenehm mutet Iduna Walter-Choinanus an. Die Stimme hat durch den stark halsigen Gebrauch die früheren schönen satten Farben verloren und tut leicht weh. Aber auch vortraglich ist mir die Sängerin ganz anders im Gedächtnis. — Das Zeug zu einem richtigen Sängersmann hätte Alexander Heinemann schon, aber die Lust am Ton genügt nicht, und die Kultur fehlt leider ziemlich erheblich. Technisch zeigt sich das vor allem an der Höhe, doch auch sein Vortrag ist oft recht seltsam. Dahin gehört das durchgehende tonlose Piano beim zweiten Vers von Mendelssohn's „Gruß". — Fery Lulek wird zwar derartige Geschmacklosigkeiten nicht machen, aber andererseits auch nicht mit der Verve hinzureißen verstehen, die Heinemann auszeichnet. Sein nicht allzu ausgiebiges Organ ist bis auf den Vokal a recht wohlgebildet. — Noch unfertig, aber vielversprechend ist Elisabeth Ohlhoff. Ihr Vortrag überragt jedenfalls ihre Technik weit, an der sie noch sehr feilen muß. — Susanne Dessoir scheint fleißig gearbeitet zu haben, die Stimme hat leidlichen Sitz gewonnen, so daß ihr das Programm bei ihrer ungewöhnlichen poetischen Beanlagung recht gut gelang. — Dagegen konnte Johanna Dietz überzeugend erweisen, welch Danaergeschenk oft eine Riesenstimme ist. Die Jugend hilft wohl eine Reihe von Jahren über das mangelnde Können hinweg, was aber nachher kommt, ist schrecklich, und so konnte die ehemals vielgefeierte Künstlerin nur den Eindruck des Mitleids wachrufen. — Auch Trude Schmidt-Annaberg bemüht die Kritik vergebens; das ist nie und nimmermehr Konzertgesang. Die mitwirkende Triovereinigung Kursch-Gutdeutsch-Deckert schnitt erheblich besser ab. Eifer und Hingabe ließen über diesen und jenen Mangel gern hinwegsehen. — Ernestine Schumann-Heink feierte mit ihrer prachtvollen Schlichtheit Triumphe, die wohlverdient waren. Wie auf der Bühne nimmt sie auch im Konzertsaal einen ersten Platz ein, und es ist ungemein wohltuend, wie dieser Krösus an Temperament und Stimme uns in künstlerischer, ehrlichster und vornehmster Einfachheit gegenübertritt.

Richard Hähn

Sandra Droucker machte an ihrem Klavierabend einen sehr müden Eindruck, und so konnte man sich nur an der leichten, sauberen Technik freuen. Der Vortrag der Variationen von Rachmaninoff ist vielleicht als Verdienst, keineswegs aber als dankbare Aufgabe anzusehen; sie sind eine gediegene, aber herzlich langweilige Arbeit. — Vera Goldberg ist eine reife Künstlerin. Ihr Material (Sopran) und ihre Schulung sind vortrefflich, und ihr Vortrag, namentlich wenn es gilt, weiche Töne anzuschlagen, nur lobenswert. — Frederic Lamond gab einen Beethoven-Abend, der nicht ganz hielt, was man von diesem bekannten Beethovenspieler erhoffte. Er spielte nur sehr bekannte Stücke; da erwartet man eine Auffassung, die in annähernd idealer Weise das gibt, was jeder in einer gewissen alleinmöglichen Form bereits in sich trägt. Lamond aber ging weder „seine eigenen Wege", noch entsprach er den „normalen" Anforderungen, (die, wenn sie genau erfaßt werden, die einzig richtigen sind) und so war der Eindruck trotz mancher reinen Freude — das Rondo G-dur und vieles in der Appassionata — ein wenig befriedigender. — Lilli Lehmann, die kürzlich ihren 60. Geburtstag feierte, gab ihren ersten Liederabend. Gewiß altert auch die größte Künstlerin, aber wie werden wir entschädigt durch einen Ton, der von anderen Sphären zu kommen scheint, durch das unübertreffliche Ausklingenlassen einer Phrase, durch die freie Beherrschung aller zu Gebote stehenden Mittel. Ganz besonders in den fünf schönen, im besten Sinne dankbaren Liedern von Bungert (auf Texte von Carmen Sylva) bot die Meisterin Außerordentliches; ich möchte sagen: eine Königin dichtete und eine Kaiserin sang. — Sophie Molenaar sang mit etwas verblühter Stimme und mit theatralischem Pathos Lieder und Duette (mit Hjalmar Arlberg, der der Künstler des Abends war). Zwei neue Lieder von C. Schmalstich hinterließen einen günstigen Eindruck. — Clara Stadelmann verfügt wohl über ein gutes,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

klangvolles Stimmaterial, aber Temperament wie überhaupt seelisches Erfassen sind ihr versagt. Ernst Breest, der mitwirkte, ist ein mehr schneidiger als eleganter Geiger; seine Technik läßt noch manches zu wünschen übrig. — Severin Eisenberger ist ein starkes pianistisches Talent. Ihm besonders eigen sind: eine außergewöhnliche Elastizität der Hand, eine Fülle von Anschlagsnuancen und ein momentanes Spiel, das immer angenehm berührt. Das Programm war mehr auf einen ernst-eleganten als auf einen bedeutenden Ton gestimmt, und so kann das Urteil kein vollkommenes sein.

Arno Nadel

BOSTON: Der Wahlspruch unserer Symphonieleiter ist nicht: „Nach uns die Sintflut!"; denn nach dem ausgezeichneten Gericke kam Dr. Carl Muck, und nun, da Deutschland ihn zurückverlangt, kommt Max Fiedler als Kapellmeister hierher. Die Symphoniekonzerte haben hier immer eine große Zuhörerschaft; aber in diesem Jahre waren in Amerika viele geschäftliche Krisen, und das zeigt sich auch im Konzertbesuch. Die Eintrittspreise waren niedriger als gewöhnlich, und die Zahl der Hörer war etwas kleiner. — Max Fiedler machte schon vom ersten Auftreten an einen guten Eindruck. Im Eröffnungskonzert gab er Beethovens dritte Leonoren-Ouvertüre, Brahms' c-moll Symphonie, die Liebesszene aus Strauß' „Feuersnot" und die Tannhäuser-Ouvertüre. Er dirigierte alles mit Ausnahme der „Feuersnot" auswendig. Muck hatte in Boston durch Brahms' erste Symphonie einen großen Erfolg erzielt; Fiedler konnte zwar diesen nicht ganz erreichen, aber er bot doch eine sehr gediegene und verständnisvolle Wiedergabe, und mit der Musik aus der „Feuersnot", sowie mit der Tannhäuser-Ouvertüre erregte er die wärmste Begeisterung. Er war bei den Mitgliedern des Orchesters von Anfang an sehr beliebt, und nun wird er es auch bei dem Publikum. — Emil Sauer war der Solist des zweiten Abends. Er spielte sein erstes Klavierkonzert. Es ist ein ungleichartiges Werk, aber durch die Schönheit des Scherzo mit dem kunstvoll gearbeiteten Fugenwerk, sowie durch das Spiel des Komponisten und des Orchesters fand es viel Beifall. Die bedeutendste Dirigentenleistung, die Fiedler bis jetzt in Boston vollbracht hat, war die Vorführung des Meistersingervorspiels, das er kraftvoll und mit großem Verständnis spielen ließ. — Auch die Klavierkonzerte beginnen. In Amerika ist mit ihnen viel Reklame von Klavierfabrikanten verbunden. Wir hören in unsern Konzerten oft armselige Instrumente, deren Fabrikanten viel für die Erlaubnis zahlen, ihre Erzeugnisse auszustellen. Mehrere Dirigenten haben mir schon darüber geklagt, aber es scheint kein Mittel zu geben, dieser Verquickung von Geschäft und Kunst vorzubeugen, solange große Künstler sich daran beteiligen. — Vor kurzer Zeit hat in einem unserer Symphoniekonzerte die Erstaufführung eines nachgelassenen Werkes von Mac Dowell stattgefunden. Das Werk ist so, daß ich glaube, der Komponist selber hätte dem Publikum nicht gestattet, es zu hören. Es heißt „Lamia" und stellt die Geschichte des Schlangenweibes dar, wie sie Keats erzählt hat. Das im modernen französischen Stil gehaltene Werk ist Ihrem New Yorker Referenten Henry T. Finck gewidmet. Durch ein Motiv, das dem Wagnerschen „Wurm-Motiv" nicht unähnlich ist, erweckt es Vorstellungen von einer Schlange. Am Schluß nimmt das Werk einen starken Aufschwung, aber es ist kein so großes Werk wie Mac Dowell's „Indianische Suite" oder sein zweites Klavierkonzert.

Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Aus der musikalischen Flut tauchen folgende Inseln auf: ein Konzert von Fräulein Koldewey unter Mitwirkung von Georg Schumann, dessen Komposition (Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für 2 Klaviere) ebenso wie sein Spiel gefiel. — Von den acht populären Konzerten des Direktors Wegmann fanden bis jetzt drei statt mit folgenden Solisten: Vernon d'Arnalle (Gesang), Helene und Eugenie Adamian (2 Klaviere), das Flonzaley-Quartett, Else Schünemann (Gesang), Minette Wegmann (Klavier) und Georg Wille-Dresden (Cello). — Im Dürer-Bund vermittelte Otto Süsse durch einen erläuternden Vortrag und den Gesang von sieben ausgewählten Balladen ein hübsches Bild von Carl Loewe. — „Paradies und Peri" von Schumann wurde als Begleitmusik zu lebenden Bildern geboten, der Cäcilien-Verein des Direktors Settekorn brachte „Nänie" von Hermann Goetz und „Die Kreuzfahrer" von N. W. Gade, der Chorgesangverein unter Hofmusikdirektor Clarus „Samson" von Händel zu erfolgreicher Aufführung. — Zu dem ersten Abend des Vereins für Kammermusik (Riedel, Wünsch, Bieler, Vigner und Meyer) gefiel die Neuheit, eine Violin-Sonate (op. 7) von Paul Juon. — In dem ersten Abonnementskonzert der Hofkapelle erspielte sich Kathleen Parlow mit dem Violinkonzert von Tschaikowsky und der Teufelstriller-Sonate mit Hofkapellmeister Riedel rauschenden Erfolg.

Ernst Stier

BRESLAU: Statt eines planvollen Aufbaues brachte das dritte Abonnementskonzert ein heilloses Durcheinander aller Stile und Stilarten. Von Berlioz ging es zu Schubert und Brahms, von diesen schwankte man zurück zu Haydn, Bach, Rameau, Mozart, Händel und machte zuletzt den Riesensprung von Gossec († 1829) zu Richard Strauß; man stellte neben einander ein leichtgeschürztes Tambourin und „Tod und Verklärung". Stimmung konnte sich bei solchem Mischmasch nicht einstellen. Die Schuld an der sonderbaren Programmaufstellung tragen zu gleichen Teilen der Dirigent und der Solist Willy Burmester. Daß der letztere die von ihm besonders goutierten Kleinigkeiten (Menuett, Gavotte usw.) blitzsauber und mit feinster Grazie spielte, sei gern zugestanden. — Dr. Dohrn machte die Fehler des dritten Konzerts wieder gut durch eine geradezu glänzende Aufführung des „Elias" (mit der Singakademie). Von den Solisten interessierten besonders die Damen Anna Stronck-Kappel (Sopran) und Ilona Durigo (Alt). In beträchtlichem Abstande rangierten Richard Fischer (Tenor) und Johannes Messchaert (Baß). Das Organ Messchaerts erwies sich zur Charakterisierung des flammenden Propheten als zu weich. — Unter den reisenden Künstlern erzielten die höchsten Rekordziffern im Besuch des Publikums Leopold Godowsky

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Bronislaw Huberman, der zu seinem zweiten Konzert (mit Richard Singer) ein weniger interessantes Programm mitgebracht hatte als zu dem ersten. Weniger Zulauf fanden Lamond, der Beethovenspieler, und Joan Manen. Einen vollen Erfolg hatte wieder Susanne Dessoir. Viel bemerkt wurden auch die Liederabende von Maria Freund und Hans Hielscher. J. Schink

DRESDEN: Im zweiten Hoftheater-Konzert gab es keine Neuheit, was unter allen Umständen bedauerlich ist. Denn da wir in Dresden nur zwölf dieser Konzerte unter Mitwirkung der Hofkapelle haben, so müßte es als Ehrenpflicht gelten, jedesmal einer noch unbekannten Schöpfung zur Erstaufführung zu verhelfen. Schumanns d-moll Symphonie ist eine alte, liebe Freundin, und Strauß' „Tod und Verklärung" kann doch auch nicht mehr auf den Reiz der Neuheit Anspruch machen. Solist war Artur Schnabel, der mit der Wiedergabe des Klavierkonzerts G-dur von Beethoven und eines „Moment musical" von Schubert sich als einer unserer hervorragendsten, geschmackvollsten und poesievollsten Klaviervirtuosen erwies. — Im zweiten Philharmonischen Konzert bereitete Franz Naval den Hörern eine sehr starke Enttäuschung, da er einesteils indisponiert war, andererseits mit solcher Teilnahmlosigkeit sang, daß er kaum einen Höflichkeitserfolg davontrug. Als Instrumentalsolist des Abends führte Hugo Becker das Cellokonzert C-dur von Eugen d'Albert mit sehr freundlichem Erfolge ein und zeigte sich auch weiterhin als technisch glänzender, durch Zartheit des Piano und Pianissimo bedeutender Cellist, dem man nur noch etwas mehr Kraft und Leidenschaft wünschen möchte. Einen tiefgehenden Eindruck hinterließ, von der Gewerbehauskapelle unter W. Olsen sehr gut gespielt, das Vorspiel zu „Kunihild" von Cyrill Kistler. Wann wird diesem viel verkannten und geschmähten Meister sein volles Recht werden? Tot ist er ja nun. — Als Gastdirigent beehrte Felix Mottl unsere Stadt mit einem Besuche. Der „Zweck der Übung" war nicht recht erfindlich, denn der Münchner Hofoperndirektor weiß doch selbst am besten, daß er mit einem verstärkten Privatorchester (Gewerbehauskapelle) nach einer einzigen Probe nicht viel leisten kann. Er begann mit Beethovens „Eroica", deren ersten Satz er vollständig zerflattern ließ, während der „Trauermarsch" und das Scherzo gut, aber ohne besondere Eigenart interpretiert wurden. Erst im Finale interessierte er dadurch, daß er den Satz meist tanzartig, derb und volksmäßig nahm, was ja vielleicht nicht beethovensch ist, aber doch die Aufmerksamkeit rege erhielt. Daß er, der siebenfach geweihte Bayreuth-Dirigent, kein Bedenken trug, den „Walkürenritt" als Konzert„reißer" zu benutzen, mag ihm der Meister verzeihen. Vortrefflich brachte er das „Meistersinger"-Vorspiel zu Gehör. Solist war Anton van Rooy, der zwei Lieder Schuberts (die „Allmacht" mit unzulässiger Melodieänderung) sang und sich sodann mit Wotans Abschied einen künstlerischen Triumph erfocht, obwohl Mottls Begleitung mit dem Orchester viel zu laut war. — Am Totensonntag beging Albert Römhild das Jubiläum seiner fünfzigsten Aufführung in der Martin Lutherkirche durch Beethovens „Missa solemnis". Er hat seinen Kirchenchor durch unermüdliche Arbeit auf eine bewundernswerte Höhe gehoben und bot auch diesmal eine befreiend schöne Aufführung. Solisten waren die Damen Nast und Fröhlich, sowie die Herren Grosch und Hörnig. — Am Bußtag lernte man durch Vermittlung der Robert Schumannschen Singakademie unter Albert Fuchs Gabriel Pierné's musikalische Legende „Der Kinderkreuzzug" kennen, doch war der Eindruck nicht sehr tief. Solistisch waren die Damen Boehm-van Endert, Laporte-Stolzenberg, sowie die Herren Pinks und Th. Werner tätig. — Sehr dankenswert war das Unternehmen der Herren Rudolf Feigerl (Klavier) und Walter Schilling (Violoncell), die an zwei Abenden sämtliche Cellosonaten von Beethoven und zwei von Brahms mit bestem Gelingen vortrugen. — Als Pianist von reifer Technik und verständnisvollem Eindringen in seine Aufgaben erwies sich Georg Zscherneck, während Anton Foerster in seinem Klavierabend mit dem Können nicht ganz auf der Höhe seines Wollens stand. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Professor August Grüters, seit 15 Jahren künstlerischer Leiter unseres Cäcilienvereins, ist in den Ruhestand getreten. Die sehr anerkennenswerte Aufführung von Bachs „Magnificat" und Brahms' „Fest- und Gedenksprüchen", sowie „Triumphlied", womit der Dirigent am Bußtag vom Publikum Abschied nahm, gab diesem Gelegenheit, seinen Dank noch einmal mit großer Wärme zu äußern. Grüters hat seines Amtes treulich und in einem Geiste gewaltet, der gleichzeitig dem klassischen, wie dem neueren Tonschaffen aufgeschlossen war. Mit dem nämlichen künstlerischen Ernst, den er jüngst Bach und Brahms zuwandte, hat er uns vor Jahren Berlioz' „Requiem", Bossi's „Hohes Lied" und „Verlorenes Paradies" hören lassen und so ein wohlbegründetes Anrecht darauf erworben, daß sein Name in der Geschichte des Frankfurter Musiklebens bestehen bleibt. — Im Museum erlebte man wieder einmal Bruckners ehrfurchtgebietende Neunte Symphonie (als Torso, wie es wohl am pietätvollsten ist), genoß auch Eugène Ysaye's meisterhaftes Violinspiel in den Konzerten von Mozart und Bruch (g-moll) und bei anderer Gelegenheit Hermine Bosetti's Gesang, wiewohl die Kunst der Münchener Sängerin doch mehr Zugehörigkeit zur Bühne verrät, als zum Konzertsaal. — Das zweite Opernhauskonzert, von dem neuen Kapellmeister Schilling-Ziemßen vertretungsweise geleitet, erhielt durch Édouard Risler's abgeklärtes Klavierspiel seinen vornehmsten Reiz. Dieser und seine Kollegin Frl. Arnaud demonstrierten uns kurz nacheinander, wie erfolgreich jetzt französische Pianistenkunst um Robert Schumann (speziell die symphonischen Variationen) zu werben weiß. — Freundlich zu begrüßende Erscheinungen waren in letzter Zeit noch der Violinist Felix Berber, der mit Lina Mayer einen Sonatenabend gab, der Cellist Julius Klengel und der Klavierspieler Fritz von Bose, die Liedersängerin Mientje Lammen und die das gleiche Kunst-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gebiet kultivierende Gertrud Fischer-Maretzki, die an Max Regers Seite auf dem Podium stand und u. a. auch seinen Liedern ihren eben so schön geschaffenen wie gebildeten Mezzosopran zum Vortrag lieh. — Ein Abend des neuen hiesigen Trios, bei dem Willy Rehberg den Klavierpart besorgt, brachte u. a. den vor 25 Jahren verschiedenen Robert Volkmann mit dessen hervorragendem Trio op. 5 wirksam in Erinnerung. Hans Pfeilschmidt

GENF: Ein besonderes Interesse beansprucht das „Trio Suisse": Frau E. Clerc-Busing (Piano), die Herren Marcel Clerc (Violine) und A. Kunz (Cello), das in diesem Winter zehn Kammermusik-Abende veranstaltet. Bis jetzt haben drei Aufführungen stattgefunden, deren Darbietungen das Mittelmaß weit überschritten, denn die drei Künstler spielen ebenso tonschön wie rein, namentlich entwickelt der Geiger eine wundervolle Feinheit in der Phrasierung. — Die Abonnementskonzerte unter Leitung von Bernhard Stavenhagen haben am 7. November mit einem Beethoven-Abend wieder begonnen. Das Orchester spielte die Ouvertüre zur „Weihe des Hauses". Hierauf entzückte Felix Berber mit dem Violinkonzert. Den Beschluß bildete die c-moll Symphonie. Im ganzen bot dieser sehr gut vorbereitete Abend viel Genuß. — J. Lauber, Professor am Konservatorium hier, hielt einen Vortrag über „Die Musik als Sprache", sowie über die schweizerische Nationalhymne, vom musikalischen Standpunkt aus erklärt. Er wird demnächst diesen Vortrag in andern Städten der französischen Schweiz wiederholen.

Prof. H. Kling

HALLE a. S.: Unter einem überaus günstigen Stern stand das zweite Philharmonische Konzert von Hans Winderstein, der mit feinem Geschmack und hohem Schwunge Schuberts „Unvollendete" und Beethovens große Leonoren-Ouvertüre vorführte. Alfred Wittenberg erspielte sich mit dem Violinkonzert von Brahms und Bachs Chaconne einen seltenen künstlerischen Erfolg. — Das zweite Symphoniekonzert der vereinigten Kapellen des Stadttheaters und des 36. Inf.-Reg. brachte auf instrumentalem Gebiete für Halle folgende Neuheiten: Novaks „Von ewiger Sehnsucht", Jean Sibelius' „Karelia-Suite" und Leone Sinigaglia's Lustspielouvertüre „Le Baruffe Chiozotte", von denen die erste Tondichtung unter Eduard Mörikes zielbewußter Leitung einen tiefen Eindruck hervorrief. Gänzlich deplaziert war Erika Wedekind mit ihren flachen und zum Teil auch dementsprechend gesungenen Gesangsspenden. — Hochinteressant war das Debut der Dessauer Hofkapelle unter Franz Mikoreys hinreißender Direktion. Während seiner Orchestervorträge stand das leider nicht zahlreich erschienene Publikum unter einem Banne, der sich leider bei dem Konzert der Meininger Hofkapelle unter Wilhelm Berger nicht einstellen wollte. Die Solisten in beiden Konzerten, Erna Fiebiger und Joseph Schlembach (Gesang) aus Dessau wie Herr Piening-Meiningen (Cellist), enttäuschten einigermaßen. — Der zweite Kammermusik-Abend der Herren Arno Hilf, A Wille, B. Unkenstein und Georg Wille erreichte seinen Höhepunkt mit Beethovens Es-dur Quartett op. 127 und interessierte durch ein Klarinetten-Quintett von St. Krehl, das bei aller Kompliziertheit und großen Kunst der Mache an die Aufnahmefähigkeit keine außergewöhnlichen Anforderungen stellt. Das durchweg vornehme Musizieren fesselt von der ersten bis zur letzten Note, zumal der Schlußsatz mit seinen Variationen eine wirksame Steigerung des Ganzen bedeutet. — Margarete Knüpfer zeigte in ihrem Liederabend eine große Vielseitigkeit, obgleich ihr die größten Erfolge auf dem Gebiete des Schalkhaften winken. Der mitwirkende Pianist O. Weinreich zeigte in der „Appassionata" und Schuberts A-dur Sonate (postb.) respektables Können. — Stimmbegabt und gut geschult erwiesen sich die Altistinnen Frl. Oppermann und Anna Graeve, während die mitwirkenden Pianistinnen Frl. Nécom und Käte Schmidt noch nicht souverän über den Stoff verfügen. — Nachzutragen ist noch das Auftreten der Münchener Hofopernsängerin Zdenka Faßbender im ersten Winderstein-Konzert, die sich mit einer Arie aus Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung" und mit „Isoldens Liebestod" außergewöhnlichen Beifall ersang. Martin Frey

HAMBURG: Das dritte Philharmonische Konzert dirigierte der junge Lübecker Kapellmeister Hermann Abendroth. Er ist zweifellos ein begabter Orchesterführer, aber er ist einstweilen doch noch zu sehr der Mann des äußerlichen Effektes und der robusten Auffassung. In dieser seiner Manier dirigierte er Webers „Oberon"-Ouvertüre und Beethovens „Eroica"-Symphonie, namentlich die Webersche Ouvertüre nicht ohne allerlei Gewaltsamkeiten im Zeitmaß. Besser gelang, abgesehen von einigen vergriffenen Tempi, die Beethovensche Symphonie. Den größeren Eindruck in diesem Konzert machte der Solist Mischa Elman, der als gediegener Musiker, gar nicht mehr wunderkindmäßig, sondern in gereifter Auffassung das Brahmssche Violinkonzert spielte. — Der Cäcilien-Verein unter Spengel nahm sich einer amerikanischen Novität, eines Oratoriums „Hiob" von Converse an. Die Musik Converses ist vollkommen hohl, innerlich unwahr und nur gelegentlich in opernhafter Manier äußerlichen Eindrücken dienstbar. Einen Anschluß an den Stoff und seine Bedeutung findet sie niemals. Die Solopartieen sangen Frau Schumann-Heink, ein von ihr aus Amerika mitgebrachter Tenorist mit ergiebigen, aber vollkommen unkultivierten Mitteln, Josef Schenke, und der hannoversche Bassist Herr Fischer. — Eine weitere Novität brachte das Kopecky-Quartett in einem Quartett c-moll von dem Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen, einem im ersten Satz vielleicht noch allzu unruhigen, in den beiden Mittelsätzen aber durch aparte Harmonik und feinste Ausarbeitung fesselnden Opus. — Sehr erfolgreich und künstlerisch sehr ehrenvoll für den Konzertgeber verlief ein Klavierabend, den der junge Frankfurter Pianist Alfred Höhn hier gab. Man wird sich den Namen dieses jungen Mannes, der zu den schönsten Hoffnungen unseres pianistischen Nachwuchses berechtigt, merken müssen. — Ein Liederabend, den Eduard Erhard gab, interessierte mehr durch ein interessant zusammengestelltes Programm (Lieder von Wolf, Mahler,

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pfitzner usw.) als durch die doch nur teilweise genügende Wiedergabe, die vielfach an dem unzulänglichen stimmlichen Material des Sängers scheitern mußte. Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Der Bachverein (Philipp Wolfrum) hat bereits zwei Aufführungen in gewohnt glänzender Weise erledigt; in der ersten kamen Beethoven und Strauß zu Wort. Max Pauer-Stuttgart spielte Beethovens G-dur Konzert. Die zweite brachte Orchesterwerke von Mozart (Symphonie, K. V. No. 504), von Gluck (Balletstücke, in Suitenform bearbeitet von Mottl) und von Weber („Euryanthe"-Ouvertüre), sowie Gesänge der genannten Meister durch Frau Preuse-Matzenauer, die leider nicht gut disponiert schien. — In der Kammermusik spielten zuerst die „Münchener" (Kilian-Quartett); ihre Vorträge waren ideal: Sgambati op. 17, Beethoven op. 74 und im Verein mit Direktor Seelig Brahms op. 26. Die Heidelberger Kammermusik-Konzerte bestehen jetzt zehn Jahre lang und haben sich durch Seeligs Wirken zu achtunggebietender Höhe aufgeschwungen. — Ein Beethoven-Abend von Lamond fand riesigen Beifall. — Ferner verdient Erwähnung eine wertvolle Veranstaltung zum Besten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung durch Graf Pückler unter Mitwirkung von Lilli Hafgren-Waag (Mannheim), Anna (Violoncello) und Candida Ballio (Violine). — Ein Vortrag mit Vorführungen („Rhythmische Gymnastik und musikalische Erziehung" nach der Methode Jaques-Dalcroze) durch Frl. L. Stengel rief lebhaftes Interesse hervor.

Karl August Krauß

KÖLN: Im dritten Gürzenich-Konzert gelangte Waldemar von Baußnerns vor einigen Jahren geschaffene, „Jugend" betitelte erste Symphonie zur ersten Aufführung und erwies sich als sehr wertvolles Werk, das zweifellos den Weg durch die deutschen Konzertsäle machen wird. Die vier Teile tragen die Bezeichnungen „Wandern und Singen", „Beim Herrn Philister", „Junge Liebe" und (aus Goethes „Schwager Kronos") „Weit, hoch, herrlich der Blick, rings ins Leben hinein." Das ist aber keine Programmusik, vielmehr handelt es sich dabei nur um musikpoetische Hauptmotive zum freien Schaffen. Wir haben es mit der geschlossenen symphonischen Form zu tun, und absolute Musik ist es, die unser Interesse in hohem Maße fesselte. Vom Neuzeitlichen hat sich der vielvermögende Tonsetzer nur das Gute zu eigen gemacht in vielgestaltiger Orchestertechnik, prägnanter Farbenmischung und beredter Themenbehandlung. Deren Wahl wie die reichquellende Erfindung überhaupt ist als sehr glücklich zu bezeichnen, um so gewisser, als Baußnern in der Symphonie keine schwerblütige oder auf dem tiefen Boden des Geheimnisvollen beklommen tastende Musik geschrieben hat. Eine den leitenden Gedanken entsprechende wohlige Frische, in anmutiger Melodik und in Humor sich gebende gesunde Ursprünglichkeit, dann eine fast populäre, in Lust und Leid aus kerniger Stimmung schöpfende Straffheit des Ausdrucks sichern der Symphonie bedingungslose Verständlichkeit. Die orchestrale Ausgestaltung bewährt durchweg Baußnerns souveräne Satzkunst, der eine blühende Instrumentierungsgabe in vielen aparten, gleichwohl ungesucht anmutenden Effekten treffliche Dienste leistet. Fritz Steinbach widmete dem schönen Werke eine makellose Einstudierung und glänzende Aufführung. Der Erfolg war sehr groß. — Carl Friedberg gab einen populären Abend, in dem er eine große Anzahl auserwählter Beethoven-, Schubert-, Brahms- und Chopinstücke spielte und seine bekannte pianistische Bravour und seltene Charakterisierungskunst zu ausgezeichneter Geltung brachte. — In einem Konzert des wiederum durch schöne Stimmen und treffliche Chordisziplin imponierenden Lehrergesangvereins entfachten Angèle Vidron's Koloraturkünste helle Begeisterung, und auch Ella Jonas erzielte mit Klaviervorträgen rühmliche Gesamtwirkung. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Sehr schwer füllen sich in dieser schweren Zeit die Kopenhagener Konzertsäle. Selbst Größen wie Frau Carreño und Fritz Kreisler haben gespielt, ohne den kleinen Saal füllen zu können. Ein größerer Wurf gelang eigentlich nur dem erprobten Liebling der Kopenhagener, Willy Burmester. Solokonzerte gaben übrigens u. a. der Norweger Backer-Gröndahl und der Kopenhagener Carl Philipsen (Klavier). Der Engländer Shattuck spielte im Palaiskonzert (Joachim Andersen) das nicht inhaltsreiche Klavierkonzert von Rachmaninow zum erstenmal. Im „Musikverein" trug Frl. Stockmarr, auch zum erstenmal, Brahms' B-dur Konzert vor. Das Programm enthielt sonst keine Neuheiten. Dagegen brachte der „Dänische Konzertverein" eine neue Symphonie (d-moll No. 4) von Victor Bendix, in der der alternde, noch energisch arbeitende Komponist wertvolle, obwohl nicht eben neue Züge seiner Künstlerphysiognomie zeigte. Am selben Abend kam das ganz bedeutende Requiem von Asgar Hamerik zur Aufführung. — Bei einem Konzert des Studentengesangvereins bekam man zum ersten Male eine neue Gelegenheitskomposition Carl Nielsens zu hören: eine Kantate, für die jährlichen Universitätsfeierlichkeiten geschrieben. William Behrend

LEIPZIG: Das solistenfreie sechste Gewandhaus-Konzert führte über eine ungewöhnlich saloppe Wiedergabe der Brahmsschen F-dur Symphonie zu einer außerordentlich schönen Interpretation der Tschaikowsky'schen „Pathétique", die Arthur Nikisch und dem Gewandhausorchester reiche Beifallsehrungen einbrachte. Man könnte schlechthin von einem Virtuositätssiege sprechen, wenn nicht an den beiden Ecksätzen der h-moll Symphonie auch hinsichtlich der Ausdruckserschöpfung Vollkommenes geleistet worden wäre. Das vierte Philharmonische Konzert vermittelte den hiesigen Kunstfreunden nach Beethovens Tripel-Konzert und einer Tenor-Arie aus „Cosi fan tutte" die interessierende Bekanntschaft mit Paul Juons kunstreich-geistvoller Trio-Caprice und endete mit Liszts „Faust-Symphonie", die Hans Winderstein und das Winderstein-Orchester mit viel Mut und respektabler Tüchtigkeit zur Aufführung brachten. Meisterlicher als an Beethovens op. 56, das ein wenig zu derb angepackt wurde, bewährte sich das „Russische Trio" im zündenden Vortrage der Trio-Caprice, und mehr Beifall als mit

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

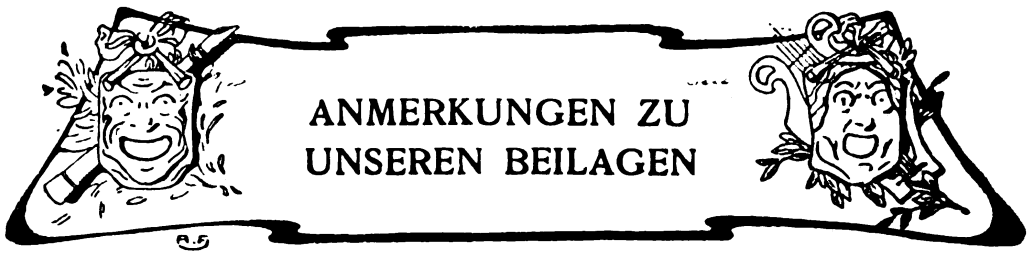
seiner Wiedergabe des Tenorsolos in der Faust-Symphonie rief Felix Senius mit seiner gesangstechnisch vornehmen Darbietung der Mozart-Arie „Un aura amorosa" wach. Lebhaftes Interesse und begeisterungsvolle Aufnahme waren einem Felix Mottl-Konzert beschieden, in dem man den ruhmreichen Münchener Hofoperndirektor neuerdings als feinhörig-warmherzigen und dabei wunderbar ebenmäßig und gesund gestaltenden Interpreten klassischer Symphonieen („Eroica") und Wagnerscher Musikdramen-Fragmente und als ungemein erzieherisch wirkenden Orchesterleiter (hier des Winderstein-Orchesters) zu bewundern hatte. Anton van Rooy konnte, trotzdem seine schöne Baritonstimme unverkennbar brüchig geworden ist, im Mottl-Konzert mit „Wotans Abschied von Brünnhilde" immer noch eindringlichste Wirkungen erzielen und lebhafte Akklamationen hervorrufen, wogegen ihm bei Schuberts „Der Tod und das Mädchen" und „Die Allmacht" tonlich eigentlich nur sehr weniges zum besten geriet. — Die Leipziger Singakademie hat unter Gustav Wohlgemuths freudiger Führung und unter Hinzuziehung der solchen Aufgaben nicht ganz gewachsenen Kapelle des 107. Infanterie-Regiments und eines Solistenensembles, aus dem nur die stimmfeste, in der Höhe aber auch etwas stimmscharfe Sopranistin Emma Tester und der diesmal leider nicht recht gut disponierte Tenorist Jacques Urlus mit bedeutenderen Leistungen aufragten, wieder einmal Tinels hier seit längerem nicht mehr erklungenes Oratorium „Franziskus" zur Aufführung gebracht, und damit bei rühmenswerter Bewältigung des chorischen Teiles das Interesse an dem teilweise bereits etwas zeitverfallenen Werke aufgefrischt. — Der Riedel-Verein bescherte zum Bußtage in der Thomaskirche Liszts „Graner Festmesse" und Bruckners bei diesem Anlaß erstmalig in Leipzig zur Aufführung gelangendes „Te Deum", und vollbrachte damit, dank seinem gutgeschulten Chore, dank dem frischherzigen Zugreifen des neuen Vereinsdirigenten Richard Hagel, und unterstützt durch ein sehr gutes Solistenquartett (Clara Senius-Erler, Frieda Schreiber, Felix Senius und Willy Lüppertz) und das Gewandhausorchester wirklich hochachtunggebietende schöne Kunsttaten. Hatte man in Liszts warmherzig-kraftvoll erfundener und äußerst fest umrissener Messe das größere Meisterwerk zu erkennen, so stimmte doch auch die ehrfurchtdurchglühte, stimmungsreiche und vielleicht nur allzu weitschweifige kirchliche Tonsprache Bruckners zu staunender Bewunderung. — In der zweiten Gewandhaus-Kammermusik spielten zwischen schönen Reproduktionen des Mozartschen F-dur Quartetts für Oboe (Alfred Gleiszberg), Violine, Viola und Violoncello und Beethovens Es-dur Septett (Klarinette: Heinrich Bading; Horn: Arno Rudolph) die Herren Edgar Wollgandt, Carl Wolschke, Carl Herrmann und Julius Klengel unter pianistischer Mithilfe des Autors erstmalig ein C-dur Klavierquintett von Hans Pfitzner, das bei bedeutender kontrapunktischer Faktur und starker Originalität nur mit dem ersten Satze lebhafter zu interessieren und uns mit dem zwar stark verdüsterten, aber doch auch von wirklicher Leidenschaft durchatmeten Adagio zu ergreifen vermochte. — Der in Freiburg im Breisgau lebende Tondichter Julius Weismann führte, unterstützt durch die anmutreich-stimmfrische Sopranistin Anna Hartung und den trotz einigem Stimmzwange sympathisch wirkenden Tenoristen Karl Sattler, zahlreiche Lieder und ein Klavierwerk: „Neun Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" von sich vor und erwies besonders in mehreren Gesangskompositionen Stimmungstiefe und eine eigenartige Gestaltungskraft. — Der tonbildnerisch und deutschsprachlich nicht ganz fertige, aber mit seinen bescheidenen Stimmitteln geschickt operierende Tenor-Bariton Vernon d'Arnalle gefiel vornehmlich den Damen. — Gleichfalls noch Unfertiges bot ein mit zarter, süßer Sopranstimme begabtes Frl. Hanna Hübner, die in einem Konzerte des Bestes im Vortrage der nachgelassenen A-dur Sonate von Schubert leistenden Klavierspielers Otto Weinreich mitwirkte. — Fertiger mutete das hier und da allerdings auch durch Tonforcieren und Ausdrucksübertreibungen getrübte Singen der stimmkräftigeren Lotte Kreisler an, die diesmal neben Meisterliedern von Brahms, Schumann, Strauß und Wolf auch Gesänge einiger Leipziger Komponisten (darunter mehreres von Richard Wetz) vor die Öffentlichkeit brachte. — Am Flügel ließen sich neben der spielstarken und temperamentskühnen Alice Ripper noch der technisch halbwegs reife, geistig aber noch rückständige junge Pianist Boris Kamtschatoff, die gemeinsam mit dem etwas trockenen Geiger Rudolf Melzer konzertierende Feinspielerin Lotte Kaufmann und der im Verein mit seinem markig geigenden Bruder Richard tüchtig musizierende Hugo Kroemer vernehmen. — Der im Technischen bereits exzellierende junge Violinvirtuose Sascha Colbertson hat Aufsehen erregt, ohne bereits durch volle Vortragsreife befriedigen zu können.

Arthur Smolian

NÜRNBERG: Im Oktoberkonzert des Philharmonischen Vereins sang u. a. Walter Soomer eine Arie aus „Hans Heiling" und Loewesche Balladen mit viel Beifall. Im Novemberkonzert erzielte unter Wilhelm Bruch der „Flagellantenzug" von Carl Bleyle starken Erfolg; außerdem spielte Felix Berber sehr korrekt das Beethovensche Violinkonzert. — An Kammermusik gab's bisher einen Abend des wundervoll spielenden Münchener Streichquartetts und eine Matinee des sog. Nürnberger Trios. — Reichlicher wie sonst waren wir mit Chorkonzerten bedacht: im Bachverein, der einen Alexander Ritter-Hugo Wolf-Abend gab, wurden unter Richard Mors' Leitung eine Anzahl ebenso schöner wie schwieriger a cappella-Chöre mit großzügiger Auffassung und tiefer Empfindung gesungen, unter solistischer Mitwirkung von Dr. Raoul Walter (München) und Frau von Hausegger-Ritter. Der neugegründete Chorverein unter der Direktion von R. Manschedel sang mit feiner dynamischer Abtönung Motetten von Brahms und Bach. Der Verein für klassischen Chorgesang, der von H. Dorner dirigiert wird, brachte eine vorzügliche Aufführung des Deutschen Requiem von Brahms.

Max Dr. Steinhardt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

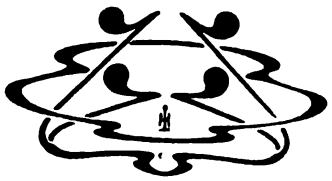


ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir haben unseren Lesern schon früher Abbildungen vorgeführt, die nach photographischen Aufnahmen unseres geschätzten Mitarbeiters Dr. A. Wilhelmj in San Francisco, eines hervorragenden Fachmanns auf dem Gebiete der Kunstphotographie, gefertigt waren. Das vorliegende Heft nun schmücken wir mit sieben Blättern, für die uns Herr Dr. Wilhelmj, der übrigens vor kurzem nach Deutschland übergesiedelt ist, die Vorlagen in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat, wofür wir ihm auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank sagen. Seine hohe Fähigkeit, Personen in charakteristischer, lebenswahrer Darstellung auf die photographische Platte zu bannen, zeigt sich auch in den hier zum erstenmal veröffentlichten, ausgezeichnet gelungenen Künstlerporträts, die unseren Lesern sicherlich willkommen sein werden. Den Anfang bilden zwei Ansichten des griechischen Theaters in Berkeley, der kalifornischen Universitätsstadt. Darauf folgen die wundervollen Porträts von Teresa Carreño, Emile Sauret, Harold Bauer, Fritz Kreisler und Alexander und Lili Petschnikoff.

Auch wir wollen des Weihnachtsfestes gedenken, indem wir die Wiedergabe von zwei Gemälden des Peter Paul Rubens zum Schlusse anfügen, die uns das Christkind im Mittelpunkt der Glorie zeigen. Zu erläutern ist an diesen beiden hymnischen Darstellungen des großen Vlamen für unsere Leser wenig; bergen sie doch so viel Musik in sich, daß jeder nähere Hinweis auf den schwungvollen Rhythmus, die Melodieführung, die Geschlossenheit des Akkordes beleidigend wäre. Zwar die Flut von Licht und Farbe müssen wir entbehren; die erlebt man nur vor den Originalen in der Münchener Alten Pinakothek und im Pariser Louvre; aber das Musikalische klingt auch aus unseren einfarbigen Verkleinerungen in strahlender Schönheit.

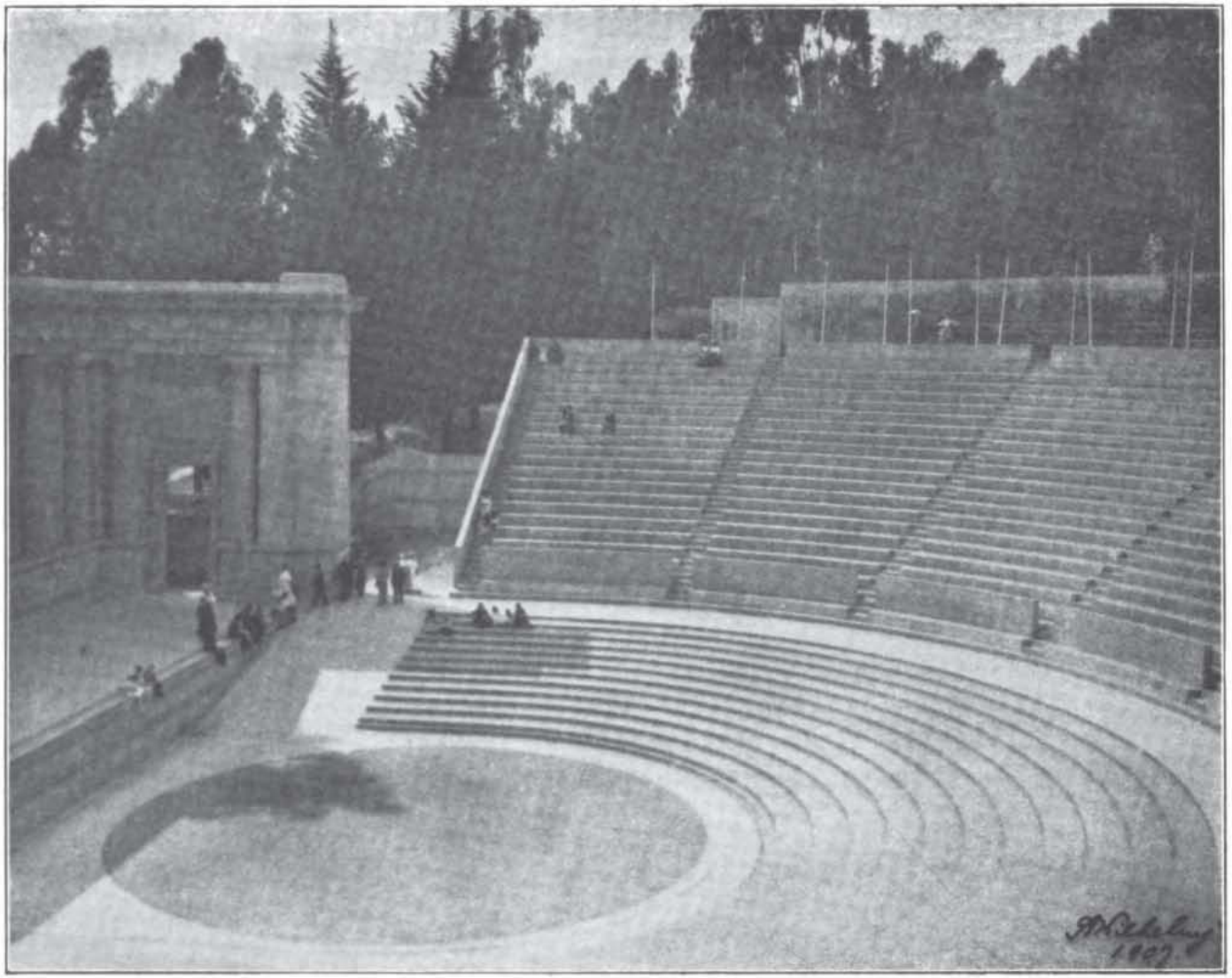
Zur Studie von Professor Otto Schmid gehört unsere diesmalige Notenbeilage: zwei historische Schweizer Märsche, die wir mit Genehmigung der Verleger Gebrüder Hug & Co. (Zürich und Leipzig) zum Abdruck bringen.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



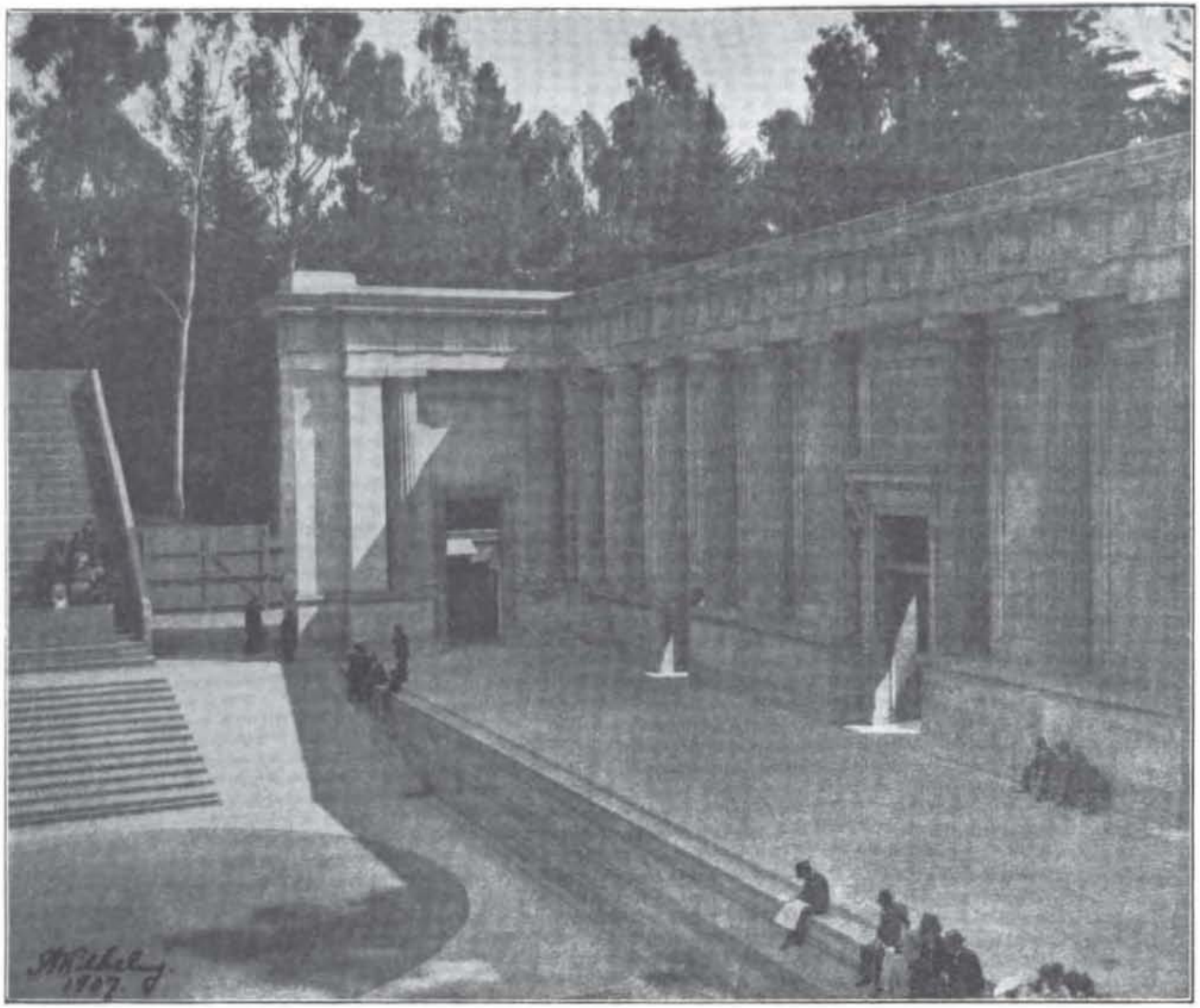
Copyright 1907 by Dr. A. Wilhelmj-San Francisco

DAS GRIECHISCHE THEATER IN BERKELEY, CALIFORNIEN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Copyright 1907 by Dr. A. Wilhelmj-San Francisco

DAS GRIECHISCHE THEATER IN BERKELEY, CALIFORNIEN



Copyright 1908 by Dr. A. Wilhelmj-San Francisco

TERESA CARREÑO

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Copyright 1905 by Dr. A. Wilhelmj-San Francisco

EMILE SAURET

VIII. 6

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Copyright 1905 by Dr. A. Wilhelmj-San Francisco

HAROLD BAUER

VIII. 6

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Copyright 1905 by Dr. A. Wilhelmj-San Francisco

FRITZ KREISLER

VIII. 6

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Copyright 1907 by Dr. A. Wilhelmj-San Francisco

ALEXANDER UND LILI PETSCHNIKOFF

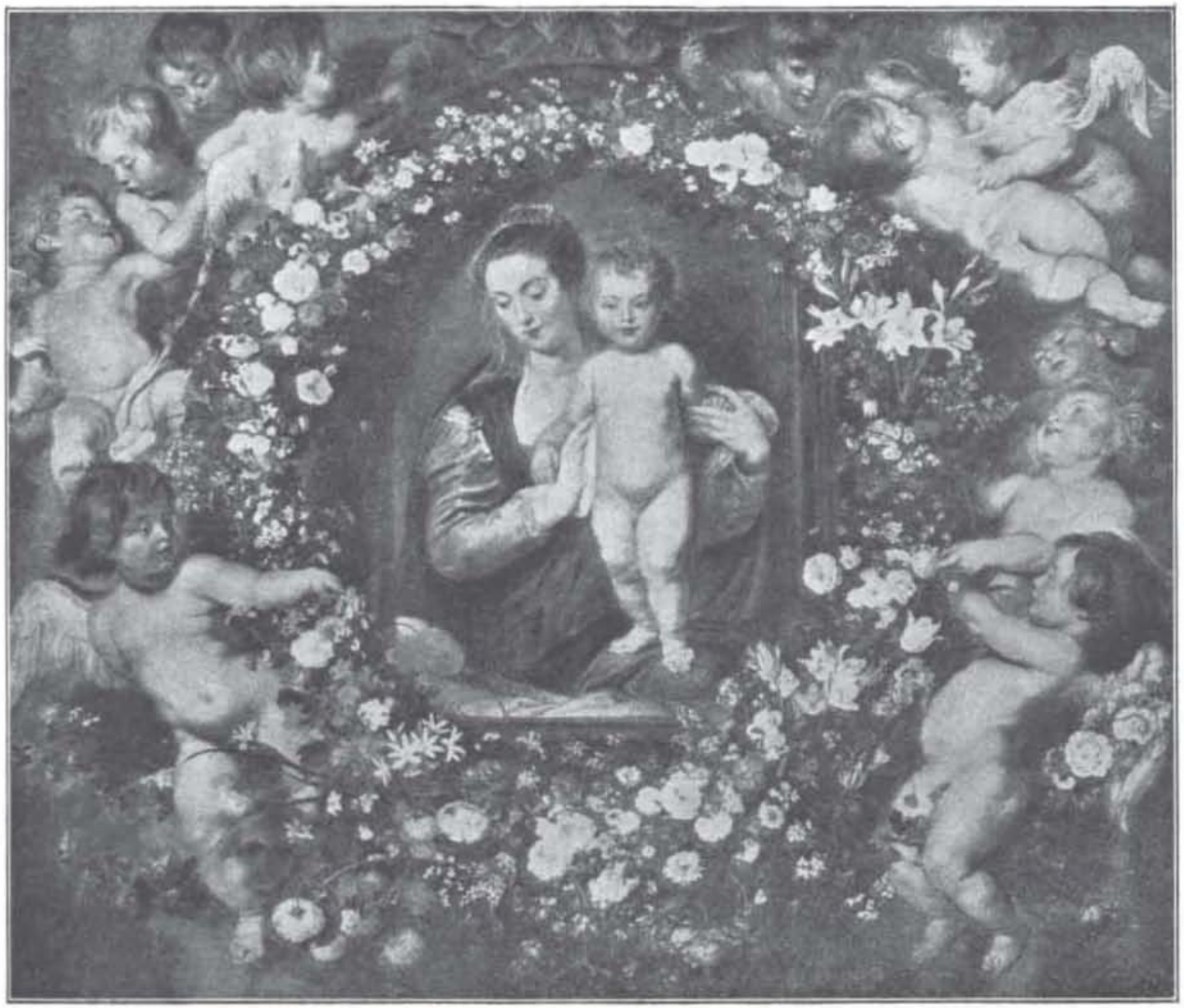
VIII. 6

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





VIII. 6

PETER PAUL RUBENS:
JESUS MIT DER MUTTER, VON ENGELN UMGEBEN



PETER PAUL RUBENS:
MARIA MIT DEM KINDE, VON ENGELN UMGEBEN

VIII. 6

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Historische Schweizer Märsche und Signale

herausgegeben und für Klavier bearbeitet

von

Prof. Otto Schmid-Dresden

I. Marsch der Schweizer Garde
II. Zapfenstreich

Mit ausdrücklicher Genehmigung
der Verleger Gebrüder Hug & Co.,
Zürich und Leipzig



VIII 6

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Marsch der Schweizer Garde



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Schweizer Ordonnanz

Zapfenstreich

Andante



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GENERAL LIBRARY
UNIV. OF MICH.
JAN 8 1909



DIE MUSIK

F. A.

8. JAHR HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Steinway & Sons

New-York — London

Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24
Magazin: Jungfernstieg 34.



Neues Pianino-Modell 5
M. 1300.— netto.

Flügel und Pianinos

Über 130000 im Gebrauch.



Neues Flügel-Modell 00
M. 2150.— netto.

Hof-Pianofortefabrikanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei. etc. etc. etc.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.
Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.
Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.
I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.
Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schweigen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.
Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.
Prof. **Max Reger.**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.
Josef Hofmann.

Vertreter für Rußland: Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg, Moskau, Riga.

Original from

Breitkopf & Härtel

BERLIN
BRÜSSEL
LEIPZIG
LONDON
NEW YORK

Désiré Thomassin

Impromptu

für Violine und Klavier. Op. 64. M. 2.—

Sonate

für Violine und Klavier. Op. 72. M. 5.—

Thomassins Werke gelangten in einer Matinee in München zum ersten Male öffentlich zur Aufführung. Sie erregten geradezu Aufsehen, und von den verschiedensten Seiten wurde nachdrücklichst auf den Komponisten, als eines hervorragenden musikalischen Talentes, hingewiesen. — Ausführliches über Thomassin enthält No. 94 der „Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel", die auf Verlangen kostenlos verschickt werden.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Rob. Beyer



Höchste Auszeichnung: Goldene Medaille Wien 1907

Berlin W 50 Nürnberger Strasse 46 I

Höchste Auszeichnung: Goldene Medaille Wien 1907

Kunst-Werkstätte für Geigenbau

Reichhaltiges Lager italienischer Meister-Instrumente

Spezialität: Genaue Kopieen nach italienischen Originalen

Diese Instrumente werden von Grund auf in meinen Werkstätten, in welchen nur allererste Kräfte tätig sind, nach vorzüglich erhaltenen italienischen Originalen angefertigt. Jedes mir zur Verfügung stehende Instrument bin ich in der Lage äusserlich wie tonlich täuschend nachzuahmen, so dass sich sogar Kenner geirrt haben.

Gutachten:

Berlin, 25. Januar 1908.

Nachdem ich die Instrumente von Herrn Rob. Beyer, seine Imitationen und seine Originale geprüft und gespielt habe, kann ich diesem ausgezeichneten Geigenbauer zu seinem vortrefflichen Gelingen nur gratulieren. Seine Geigen sind vollkommen, sowohl im Ton als auch in der Ausführung, und können sie, meiner Ansicht nach, erfolgreich mit vielen italienischen Instrumenten konkurrieren. Das ist das höchste Lob, welches ich aussprechen kann. E. Ysaye.

Berlin, März 1907.

Ich habe wiederholt Gelegenheit gehabt, die Violoncellos des Herrn Robert Beyer zu spielen. Ich selbst bin im Besitze eines solchen Instrumentes. Es ist erstaunlich, wie ausgezeichnet diese neuen Instrumente ansprechen und klingen. Auch die Tragfähigkeit dieser Instrumente ist ganz besonders gut. Ich kann mit gutem Gewissen diese Cellos zur Kammermusik und auch zum Solospiel empfehlen. Heinrich Grünfeld.

Berlin, 12. Dezember 1907.

Die Violinen des Herrn Robert Beyer von Berlin besitzen die schönsten künstlerischen Eigenschaften der alten Meisterwerke, nicht nur in der äusseren Konstruktion, sondern besonders in der Tonschönheit.

Die sechs Violinen, welche ich gespielt habe, hatten alle den runden brillanten Ton der alten italienischen Instrumente. Emile Sauret.

Berlin, 16. Nov. 1907.

Herrn Rob. Beyer spreche ich meine Hochachtung über seine ausgezeichneten Instrumente aus.

Pablo de Sarasate.

Berlin, den 24. Dezember 1907.

Ich habe einige Tage ein ganz neues Instrument von Herrn Robert Beyer gespielt und geprüft und bin zu dem Resultat gekommen, dass die Violine erstaunlich leicht anspricht, in allen Lagen ausgeglichen klingt und abweichend von dem üblichen Ton einer neuen Geige, einen ausgesprochenen, weichen, an eine italienische Geige erinnernden Charakter hat. Wenn sich das Instrument auch ferner so bewährt und entwickelt, dürfte es für die Geigenbaukunst einen grossen Fortschritt bedeuten, zugleich für junge Geiger die Aussicht vorhanden sein, einen Ersatz für die teuren, italienischen Violinen gefunden zu haben. Carl Halir, Kgl. Professor.

Berlin, 29. Okt. 1907.

Herrn Rob. Beyer bestätige ich gern, dass derselbe durch seine Reparatur meine Stradivarius auf eine Höhe bezüglich Tongrösse, Weichheit und leichte Ansprache gebracht hat, die sie vorher nicht besessen hat. Zu dieser Änderung habe ich mich erst entschlossen, nachdem ich die neuen Geigen dieses mir bis dahin noch unbekannten Meisters gesehen und gespielt hatte und durch deren Vorzüge in Ton und Ansprache — kaum unterscheidbar von alten Instrumenten — bestimmt wurde. Prof. Waldemar Meyer.

Diese, sowie noch viele andere Original-Gutachten bedeutender Künstler sind jederzeit bei mir einzusehen. — Interessenten bitte ich, die Herstellung meiner Instrumente gefälligst in Augenschein nehmen und prüfen zu wollen.



Berlin W 50
Nürnberger Strasse 46
Fernsprecher: Amt VI Nr. 6720
Telegr.-Adr.: Geigenbeyer, Berlin



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Edition Peters

Weihnachten 1908.

Neuere hervorragende Publikationen.

BERLIOZ-STRAUSS

No.

3120 Instrumentationslehre. 2 Bände 4°. 650 Seiten. Jeder Band . 12.— M.

In dieser neuen Ausgabe ist das in seiner Art klassische Werk von Berlioz durch Richard Strauß, dem Meister der Instrumentation, ergänzt worden. — Strauß hat in ausführlicher Einleitung, wie in Erläuterungen, welche dem laufenden Texte eingefügt sind, seine Ansichten niedergelegt und hierbei zugleich alle Errungenschaften des modernen Orchesters berücksichtigt. — Die Partiturbeispiele wurden zur größeren Bequemlichkeit nicht in apartem Bande vereint, sondern in den Text aufgenommen. — Außer den 66 Beispielen der Originalausgabe hat Strauß noch 85 große Partiturbeispiele aus sämtlichen Opern Wagners, aus Werken von Berlioz, Liszt, Verdi, Richard Strauß u. a. ausgewählt.

BIZET

3200	Carmen. Orchester-Partitur	20.— M.
3001	Carmen. Klavierauszug mit Text	9.— M.
2988	Carmen. Klavierauszug, zweihändig mit Text	3.— M.
3196	Carmen. Klavierauszug, zweihändig ohne Text	1.50 M.

BRAHMS

3201 a/c	Brahms-Album I. 51 ausgewählte Lieder. Hoch, mittel, tief	à 8.— M.
3202 a/b	Brahms-Album II. 33 ausgewählte Lieder. Hoch, tief	à 8.— M.
3043 a/b	Symphonien, vierhändig. 2 Bände	à 8.— M.

GRIEG

3100	Sämtliche Lyrische Stücke, zweihändig	10.— M.
3209	Unvollendetes Streichquartett (Nachlaß). Stimmen	5.— M.

GRIEG-BIOGRAPHIE

3206 Teil I. Griegs Leben von G. Schjelderup.)
Teil II. Griegs Werke von W. Niemann.) 2 Teile in einem Band 6.— M.

Mit zahlreichen Illustrationen. Künstlerische Ausstattung.

REGER

3113	Violinkonzert A-dur. Opus 101. Partitur	12.— M.
3112	Dasselbe. Ausgabe für Violine und Klavier	6.— M.

WOLF

	Lieder für eine Singstimme und Klavier. Komplett. (Original-) Ausgabe in 6 Bänden, Folio	80.— M.
	Dieselben. Neue Ausgabe, 8°, in 20 Bänden à 3.— M.	60.— M.

(Nähere Angaben siehe Führer und Katalog der Edition Peters.)

Die Preise gelten für broschierte Exemplare.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jetzt ist es Zeit

zur Bestellung auf den

BRAHMS-KALENDER

für 1909

herausgegeben von der „MUSIK", mit vielen Illustrationen, hervorragendem literarischen Teil und einem für den praktischen Gebrauch des Musikers und Musikfreundes eingerichteten Kalendarium.

Geheftet **Mk. 1.–** gebunden **Mk. 1.60**

Luxusausgabe Mk. 3.–

Durch jede Buch- u. Musikalienhandlung

Grotrian, Steinweg Nachf.

Hof-Pianofortefabrik. Vielfach prämiiert.

Hannover, Georgstr. 50. **Braunschweig.** **Berlin SW.,** Wilhelmstr. 98.

Flügel in 6 Grössen, 170—265 cm lang. **Pianinos** in 6 Grössen, 120—150 cm hoch. ‖ Jede Holzart und Ausstattung in jedem Stil nach eignem und fremdem Entwurf.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert-Bureau
Emil Gutmann
MÜNCHEN

Brief-Adresse: **Theatinerstraße 38**
Telegramm-Adresse: **Konzertgutmann München**
Fernsprech-Anschluß: **2215.**

Vertretung der hervorragendsten Künstler und Künstler-Vereinigungen.

Arrangement von Konzert-Turnéen und einzelnen Konzerten in allen bedeutenden Städten des In- und Auslandes.

Arrangement von Konzerten und Vorträgen in allen Sälen Münchens.

Größte Konzertdirektion Süddeutschlands

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUGUST FÖRSTER

Flügel * Pianinos * Harmoniums



Fabrikate ersten Ranges von vollem, gesangreichem Ton, angenehm leichter Spielart, ausgezeichneter Stimmhaltung und unübertroffener Haltbarkeit.



August Förster, Königl. Hofpianofabrik, Löbau i. S.

Filialen: **Dresden A., Waisenhausstrasse 8** und **Berlin S., Oranienstrasse 64.**

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig.

Soeben erschienen:

Hakon Börresen

Lieder nach Dichtungen **Holger Drachmanns** und **J. P. Jacobsens,** op. 12. Text: Dänisch-Deutsch.

No. 1. **Seeadler** . .	M. 1.25	No. 3. **So stockte** .	M. 1.25
No. 2. **Landschaft**	M. 1.25	No. 4. **Polka**	M. 1.50

„Aus seinen Liedern spricht immer stärker ein begnadetes, lyrisches Talent, das aus dem Vollen schöpft. Zur alten dänischen Künstlertugend traulich-herzlicher Schlichtheit und Intimität kommt bei **Börresen** ein Neues: **echtes Pathos.** Der stolze, kraftgeschwellte **„Seeadler"**, die tieftraurige, in der einfachen Schönheit seiner melodischen Linien von Herzen zu Herzen gehende **„Landschaft"**, die starre Ruhe des **„So stockte"** wirken in ihrer unmittelbaren Wärme und Natürlichkeit im Vergleich zur übersensitiven Dekadenz, zu dem erhitzten Schwulst mancher jüngstdeutschen Gesänge so überzeugend und frisch wie die salzgeschwängerte Luft am blauen Sund. **Auf den habt acht, ihr deutschen Sängerinnen und Sänger!** Das ist ein warmblütiges Musiktalent, in dem ein gut Teil Griegschen Geistes fortlebt."

Dr. Walter Niemann (Signale 1908 No. 45).

Früher erschienen:

Lieder zu Texten von **Thor Lange** und **Helene Nyblom,** op. 2. Text: Deutsch-Englisch.

No. 1.	**Rede leise, junge Nachtigall**	M. 0.60
No. 2.	**Schlafe, mein Liebling**	M. 0.60
No. 3.	**Ach zierlich sind die Finger mein** . . .	M. 0.60
No. 4.	**Regt sich's dir warm im Herzen**	M. 1.—

Lieder. Gedichte von **J. P. Jacobsen,** op. 8. Text: Dänisch-Deutsch.

(Originalausgabe. — Ausgabe für tiefere Stimme.)

No. 1.	**Den Lenz laßt kommen**	M. 1.25
No. 2.	**Landschaft:** Leise, Geliebte	M. 1.25
No. 3.	**Im Garten des Serails**	M. 1.25
No. 4.	**Marine:** Oben da wölkt sich	M. 1.25

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fr. Kistner * Musikverlag * Leipzig

Joseph Haydn

Sämtliche Streich-Quartette

Nach den älteren Ausgaben verglichen,
bezeichnet und mit Fingersatz versehen

von

Reinhold Jockisch

Jedes Quartett einzeln . . . . . netto M. 1.—
Komplett vier broschierte Bände* . . . . netto „ 30.—
Komplett vier elegante Halbfranzbände* . netto „ 40.—

* Mit Porträt Haydns und thematischem Verzeichnis

Nr. 1. Op. 1 Nr. 1. *B*
Nr. 2. Op. 1 Nr. 2. *Es*
Nr. 3. Op. 1 Nr. 3. *D*
Nr. 4. Op. 1 Nr. 4. *G*
Nr. 5. Op. 1 Nr. 5. *B*
Nr. 6. Op. 1 Nr. 6. *C*
Nr. 7. Op. 2 Nr. 1. *A*
Nr. 8. Op. 2 Nr. 2. *E*
Nr. 9. Op. 2 Nr. 3. *Es*
Nr. 10. Op. 2 Nr. 4. *F*
Nr. 11. Op. 2 Nr. 5. *D*
Nr. 12. Op. 2 Nr. 6. *B*
Nr. 13. Op. 3 Nr. 1. *E*
Nr. 14. Op. 3 Nr. 2. *C*
Nr. 15. Op. 3 Nr. 3. *G*
(Mit dem sogenannten „Dudelsack-Menuett".)
Nr. 16. Op. 3 Nr. 4. *B*
Nr. 17. Op. 3 Nr. 5. *F*
(Mit der berühmten „Serenade".)
Nr. 18. Op. 3 Nr. 6. *A*
Nr. 19. Op. 9 Nr. 1. *C*
Nr. 20. Op. 9 Nr. 2. *Es*
Nr. 21. Op. 9 Nr. 3. *G*
Nr. 22. Op. 9 Nr. 4. *Dm*
Nr. 23. Op. 9 Nr. 5. *B*
Nr. 24. Op. 9 Nr. 6. *A*
Nr. 25. Op. 17 Nr. 1. *E*
Nr. 26. Op. 17 Nr. 2. *F*
Nr. 27. Op. 17 Nr. 3. *Es*
Nr. 28. Op. 17 Nr. 4. *Cm*
Nr. 29. Op. 17 Nr. 5 *G*
Nr. 30. Op. 17 Nr. 6. *D*
Nr. 31. Op. 20 Nr. 1. *Es*
(Nr. 31—36 nach einer alten Berliner Ausgabe „Sonnen-Quartette" genannt.)
Nr. 32. Op. 20 Nr. 2. *C*
Nr. 33. Op. 20 Nr. 3. *Gm*
Nr. 34. Op. 20 Nr. 4. *D*
Nr. 35. Op. 20 Nr. 5. *Fm*
Nr. 36. Op. 20 Nr. 6. *A*
Nr. 37. Op. 33 Nr. 1. *D*
(Nr. 37—42 als „Die russischen Quartette" bekannt.)
Nr. 38. Op. 33 Nr. 2. *Es*
Nr. 39. Op. 33 Nr. 3. *C*
(Das „Vogel-Quartett" genannt.)
Nr. 40. Op. 33 Nr. 4. *B*
Nr. 41. Op. 33 Nr. 5. *G*
Nr. 42. Op. 33 Nr. 6. *D*
Nr. 43. Op. 42. *Dm*
Nr. 44. Op. 50 Nr. 1. *B*
Nr. 45. Op. 50 Nr. 2. *C*
Nr. 46. Op. 50 Nr. 3. *Es*
Nr. 47. Op. 50 Nr. 4. *Fism*
Nr. 48. Op. 50 Nr. 5. *F*
Nr. 49. Op. 50 Nr. 6. *D*
(Unter dem Namen „Frosch-Quartett" bekannt.)
Nr. 50. Op. 54 Nr. 1. *G*
Nr. 51. Op. 54 Nr. 2. *C*
Nr. 52. Op. 54 Nr. 3. *E*
Nr. 53. Op. 55 Nr. 1. *A*
Nr. 54. Op. 55 Nr. 2. *Fm*
Nr. 55. Op. 55 Nr. 3. *B*
Nr. 56. Op. 64 Nr. 1. *C*
Nr. 57. Op. 64 Nr. 2. *Hm*
Nr. 58. Op. 64 Nr. 3. *B*
Nr. 59. Op. 64 Nr. 4. *G*
Nr. 60. Op. 64 Nr. 5. *D*
(Das „Lerchen-Quartett" genannt.)
Nr. 61. Op. 64 Nr. 6. *Es*
Nr. 62. Op. 71 Nr. 1. *B*
Nr. 63. Op. 71 Nr. 2. *D*
Nr. 64. Op. 71 Nr. 3. *Es*
Nr. 65. Op. 74 Nr. 1. *C*
Nr. 66. Op. 74 Nr. 2. *F*
Nr. 67. Op. 74 Nr. 3. *Gm*
(Das „Reiter-Quartett" genannt.)
Nr. 68. Op. 76 Nr. 1. *G*
Nr. 69. Op. 76 Nr. 2. *Dm*
(Das „Quinten-Quartett" genannt.)
Nr. 70. Op. 76 Nr. 3. *C*
(Das „Kaiser-Quartett" genannt.)
Nr. 71. Op. 76 Nr. 4. *B*
Nr. 72. Op. 76 Nr. 5. *D*
(Mit dem berühmten Largo in Fis dur.)
Nr. 73. Op. 76 Nr. 6. *Es*
Nr. 74. Op. 77 Nr. 1. *G*
Nr. 75. Op. 77 Nr. 2. *F*
Nr. 76. Op. 103. *B*
Nr. 77. Op. 51. *Dm*. „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze."
(Im Jahre 1788 für Cadix komponiert.)

Ausführlicher Prospekt mit thematischem Verzeichnis steht kostenfrei zu Diensten!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neuigkeiten.

Für Klavier zweihändig.

Cairati, Alfr. Op. 18. **Mélodies de Jeunesse.**

		Mk.
No. 1.	Plainte	1.—
No. 2.	Bohémien	1.—
No. 3.	Valse	1.20
No. 4.	Conte	1.—
No. 5.	Mazurka	1.20
No. 6.	La Jeunesse	1.20
	Komplett in einem Heft	3.—

Hofmann, Josef. Op. 40. **Charakterskizzen.**

No. 1.	Vision	2.—
No. 2.	Jadis	1.50
No. 3.	Nenien	2.—
No. 4.	Kaleidoskop	2.50
	Komplett in einem Heft	5.—

Karpow, Michel. Op. 5. **Mazurka** . . . . . 2.—

Kopzlow, A. Op. 60. **Deux Études.**

No. 1.	F-dur	1.20
No. 2.	Étude Staccato	1.50

Liapounow, S. Op. 27. **Sonate** . . . . . 4.—

Op. 29.	2ème **Valse Impromptu**	1.50
Op. 31.	7ème **Mazurka**	2.—
Op. 33.	**Deux Morceaux de l'Opéra Russlan et Ludmila**	
	No. 1. Berceuse des fées	1.50
	No. 2. Combat et mort de Tschernomor	2.—

Sternberg, Const. Op. 101.

No. 1.	**Coucher de soleil**	1.50
No. 2.	**Pierrette et poète**	1.50

Für Klavier vierhändig.

Balakirew, Mili. 2te **Symphonie D-moll.**
Klavier-Auszug vierhändig von S. Liapounow . . . . . 6.—

Für zwei Klaviere zu vier Händen.

Balakirew, Mili. 2te **Symphonie D-moll** . . . . . 8.—
Glazounow, S. **Fantaisie russe** . . . . . 3.—
Liapounow, S. Op. 28. **Ukrainische Rhapsodie** . . 6.—
Villa, Ricardo. **Fantaisie Espagnole** . . . . . 8.—

Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig
ST. PETERSBURG ▪▪ MOSKAU ▪▪ RIGA ▪▪ LONDON.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Alfred Lorentz: „Finale“, Oper in einem Akt, Text von Albert Geiger.

Karl Schmidt: „The Lady of the lake“, Text nach dem gleichnamigen Roman von Walter Scott, die Oper eines Deutschamerikaners, ist vom Königlichen Opernhause in Berlin zur Uraufführung angenommen worden.

OPERNREPERTOIRE

München: Festspiele 1909: Im Prinzregententheater in München kommen im Sommer 1909 folgende Werke Richard Wagners zur Aufführung: „Ring des Nibelungen“ (dreimal: 16. bis 21. August, 27. August bis 1. September, 8. bis 13. September). „Die Meistersinger von Nürnberg“ (dreimal: am 10. August, 23. August und 4. September). „Tristan und Isolde“ (dreimal: am 12. August, 25. August und 6. September). „Tannhäuser“ (zweimal: am 14. August und 3. September). — Im Königlichen Residenztheater finden wiederum Festvorstellungen Mozartscher Werke statt und zwar: „Figaro's Hochzeit“ (zweimal: am 31. Juli und 5. August). „Don Giovanni“ (zweimal: am 2. August und 7. August). „Die Entführung aus dem Serail“ (am 3. August). „Cosi fan tutte“ (am 8. August).

Paris: Umberto Giordano's neueste Oper, „Das Fest am Nil“, zu der Victorien Sardou noch den Text schrieb, soll im Laufe dieser Saison in der Opéra Comique in Szene gehen.

KONZERT

Berlin: Die soeben vollendete Symphonie für großes Orchester op. 32 von Heinrich G. Noren, wird am 11. Februar von den Philharmonikern unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung gebracht werden.

Am 6. November fanden in der Charitékapelle Musikvorträge für Kranke der Anstalt statt. Das Programm enthielt Kompositionen von Bach, A. Becker, Mendelssohn und Rheinberger, und wurde von den Damen Mara Horn-Behrends (Sopran), Helene Pöx (Alt) und den Herren Georg Martin Dibertz (Violine) und Leopold Behrends (Orgel) ausgeführt. Herr Behrends, Organist der Charité, veranstaltet von Zeit zu Zeit solche Musikvorträge.

Cincinnati: Das im vorigen Jahre gegründete „Cincinnati-Trio“ (Klavier: Louis Victor Saar, Violine: Adolph Hahn, Cello: Emil Knoepke) kündigt zwei Konzerte moderner Kammermusik an, in denen Trios von Brahms und den Russen Arensky, Juon und Tschaikowsky, sowie Lieder von Brahms, Reger und Kaun vorgetragen werden sollen.

Eisleben: Am 10. Dezember brachte der Städtische Singverein unter der Leitung von Dr. Hermann Stephani das Weihnachtsmysterium von Philipp Wolfrum zur Aufführung. Solisten: Hedwig Kaufmann (Berlin), Heinrich Hormann (Frankfurt), Wolfgang Rosenthal (Leipzig), Robert Leideritz (Leipzig).

Genf: Die Société de chant sacré (Dirigent: Otto Barblan) veranstaltete am 18. November

Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ihrer Kgl. Hoheit Prinzess Mathilde, Herzog zu Sachsen. — Vielfach preisgekrönt. — Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums



in höchster Vollendung — von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

Klavierwerke von

Edgar Vogel

Op. 12
Fantasia appassionata sulla morte d'un eroe

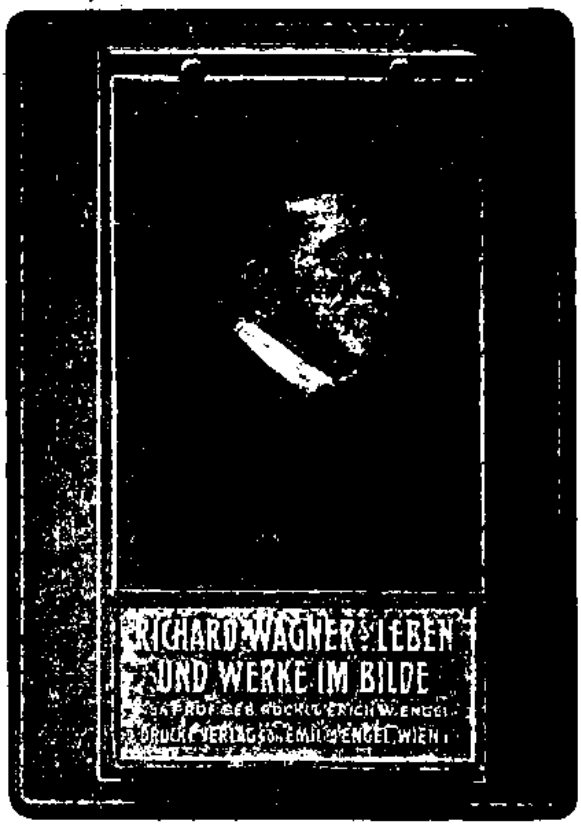
Op. 20
Zwei Legenden

Op. 17
„Aus Froschkönigs Reich“

Op. 19
Dorfidyllen

Verlag von Eisoldt & Rohkrämer
Tempelhof-Berlin

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Kais. u. königl. Hof-Verlagsbuchhandlung

EMIL M. ENGEL, WIEN I.

Richard Wagners Leben und Werke

im Bilde

von **Prof. S. Röckl** und **Erich W. Engel.**

365 Illustrationen

nebst erläuterndem Texte, in Blockkalenderform für 1909.

INHALT.

365 Blätter mit grossenteils bisher nicht veröffentlichten Bildern und erläuterndem Texte, chronologisch geordnet.

Porträts des Meisters	Dekorationsbilder
Porträts seiner Familie	Szenische Darstellungen
Porträts von Zeitgenossen	Werke bildender Künstler
Bühnenkünstlerbilder	Theaterprogramme
Deutsche Klassikerbilder	Konzertprogramme
Faksimiles von Schriften	Figurinen — Karikaturen
Faksimiles von Noten	usw. usw. usw.

Preis 4 Mark.

in der Cathédrale de Saint-Pierre ein Konzert, bei dem Werke von Bach, Barblan, Berlioz, Cornelius, Lotti, Mendelssohn, Richter und Schütz zur Aufführung kamen.

Hagen i. W.: Mitte November veranstaltete die Konzertgesellschaft unter Leitung von Robert Laugs eine in allen Teilen wohlgelungene Aufführung von Beethovens Eroica und Missa solemnis. Im Soloquartett wirkten mit: Martha Schauer Bergmann (Breslau), Alice Aschaffenburg (Frankfurt), George A. Walter (Berlin), Franz Fitzau (Berlin).

Kaiserslautern: Das neue Werk von Jean Sibelius „Die gefangene Königin" für gemischte Stimmen und Orchester erlebte am 29. November seine deutsche Erstaufführung durch den Cäcilienverein unter Leitung von August Pfeiffer. Der Chorsatz ist ziemlich einfach geschrieben, das Orchester dagegen reich ausgestattet, der Balladenton gut getroffen.

Laibach: Die Philharmonische Gesellschaft eröffnete den Reigen ihrer Mitgliederkonzerte durch die Aufführung von Webers „Euryanthe"-Ouvertüre, von Liszts „Festklängen", Saint-Saëns' „Rouet d'Omphale" und Wagners „Kaisermarsch". Die Musikleitung stellt den Gesellschaftsmitgliedern für die laufende Saison die Aufführung nachstehender Instrumentalwerke in Aussicht: Ouvertüren: Berlioz „Waverley", Mendelssohn „Hebriden", Beethoven „Leonore 3". Symphonieen: Beethoven No. 2, Mendelssohn „Symphonie-Kantate" (aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr seines Geburtsfestes, 3 Februar 1909), Mahler „Symphonie No. 1" (neu). Andere Orchesterwerke: Wagner „Feuerzauber", Heuberger „Suite aus dem Morgenlande" (neu, unter persönlicher Leitung des Komponisten). Instrumentalkonzerte: eines der Klavierkonzerte Beethovens, Violinkonzert von Felix Mendelssohn. Im außerordentlichen Konzerte gelangt anläßlich der hundertsten Wiederkehr von Haydns Todestag des Altmeisters unsterbliche „Schöpfung" zur Aufführung.

München: Unter dem Namen Münchener Trio-Vereinigung haben die Herren Heinrich Schwartz, Charles Snoeck und Otto Niedermayr eine neue Kammermusikvereinigung gegründet, die in diesem Winter mehrere Abende geben wird.

Bad Oeynhausen: Der Gesangverein „Harmonie" veranstaltete am 29. November unter Leitung von Musikdirektor A. Päts aus Herford eine Aufführung der „Schöpfung". Solisten: Margarete Gerstäcker (Hannover), Meinecke (Hannover), Max Rothenbücher (Berlin).

Weimar: Eine neue Symphonie in g-moll von Friedrich Schuchardt wurde von Peter Raabe für die Hoftheater-Konzerte zur Aufführung angenommen.

Weißenfels (Saale): Im Oratorienverein fand am 24 November unter Leitung von Oswalt Stamm im Stadttheater eine erfolgreiche Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn statt. Solisten: Kammersänger Pinks (Leipzig), Melanie Dietel (Dresden), Charles Robertson (Dresden).

Zerbst: Das nächste Anhaltische Musikfest

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

findet Anfang Mai hier statt. Für den ersten Tag ist die Graner Festmesse von Liszt, das Violinkonzert von Beethoven und eine Hymne von Josef Reiter, eine Erstaufführung, vorgesehen. Auch der zweite Tag bringt eine Erstaufführung, und zwar zwei Männerchöre vom Dessauer Hofkapellmeister Mikorey. Ferner wird noch außer den Solovorträgen das Halleluja aus dem „Messias" von Händel und die Apotheose aus den „Meistersingern" von Richard Wagner zur Aufführung kommen.

Am Totensonntag fand in der St Nikolaikirche unter Leitung von Franz Preitz eine Aufführung des Oratorien-Vereins und Kirchenchors statt. Zum Vortrag kamen Werke von Bach, Händel, Beethoven, Rheinberger, Cornelius, Liszt, G. Preitz und Brahms.

TAGESCHRONIK

Der „Richard Wagner-Verband deutscher Frauen". Jetzt, da nach den heißen Kämpfen um die Wagnersche Kunst weithin ruhevolle Dankesfreude ob dem Besitze der erhabenen Meisterwerke waltet, gilt es ein werbendes Bemühen um dauernde Forterhaltung des Bayreuther Festspiel-Vermächtnisses, die vom Jahre 1913 ab wohl nur bei bis dahin erzielter Erhöhung der Bayreuther Stipendien-Stiftung auf eine Million Mark als gesichert erscheinen könnte. Zu dieser Summe fehlen gegenwärtig noch nahezu drei Viertel, und da ist es denn mit Freuden zu begrüßen, daß sich unter Fräulein Anna Helds erfolggläubig-begeisterter Führung viele namhafte und hochangesehene deutsche Frauen zu einem „Richard Wagner-Verbande" zusammengetan haben, der, ähnlich wie das seinerzeit durch den „Schillerverband deutscher Frauen" vollbracht worden ist, die fehlende Summe durch große, kleine und selbst allerbescheidenste Beiträge kunstfroher deutscher Frauen und Jungfrauen aufbringen will. In einem mit dem Formulare für Beitrittserklärungen versehenen Aufruf, der soeben zur Versendung gelangte und auch von der provisorischen Geschäftsleitung (Fräulein Anna Held, Leipzig, Königstraße 26 II) oder vom Schatzmeister (Herr Gustav Herrmann, Leipzig, Parkstraße 8) bezogen werden kann, richtet der „Richard Wagner-Verband deutscher Frauen" an alle deutschen Wagnerverehrerinnen die Bitte, „sich eingedenk der Stunden, da des Meisters Kunst ihre Seelen hoch emportrug über den Alltag, mit einem ihren Mitteln entsprechenden Jahresbeitrag an dieser Sammlung zu beteiligen, und in Freundeskreisen nach Kräften für die Erwirkung eines würdigen Nationaldankes zum 100. Geburtstage Richard Wagners zu werben." Arthur Smolian

Die internationale Stiftung „Mozarteum" in Salzburg hat Lili Lehmann zu ihrem 60. Geburtstag eine außergewöhnliche Ehrung bereitet. Der äußeren Ausstattung nach in der Form eines künstlerisch ausgeführten Almanachs wurde der Sängerin eine vom Chefredakteur Rudolf von Freisauff verfaßte Festschrift „Blätter der Erinnerung" gewidmet, die nur in einem Exemplar gedruckt worden ist. Das Büchlein enthält eine Widmung des Präsidenten des Mozarteums, Ministers a. D. Grafen Gandolf



Siri Fischer Schnee-voigt

Moderne Photographie

BERLIN W

No. 49 Münchenerstraße No. 49

Amt VI, 8360.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das schönste Weihnachts-Geschenk
für die
musikalische Jugend
ist
M. E. Bossi
Jugend-Album
für Klavier
op. 122.
B. I. (Caresses-Souvenir-Scherzando-Nocturne) — B. II. (Babillage-Gondoliera-Valse charmante-Berceuse.)
à M. 2.50 n.
Elegante, moderne Ausstattung.
Verlag von Carisch & Jänichen, Leipzig, Mailand, Florenz.

Neue Ausgaben
von
Hugo Kaun's
Daheim
My native Land
op. 33 No. 2 a. Des-dur.
b. B-dur.
c. As-dur.
d. G-dur.
Mit größtem Erfolge gesungen von **Frau Schumann-Heink, A. van Eweyk, Alex. Heinemann, Eugen Brieger, Werner Alberti** u. a.
Wir bitten, das soeben erschienene **komplette Verzeichnis** der von uns verlegten Werke **Hugo Kauns** gratis zu verlangen.
Richard Kaun
17 Grüner Weg 17
Berlin O 27
Musik-Verlag.
Wm. A. Kaun Music Co.
209 Grand Ave. 209
Milwaukee, Wis.
Groß-Sortiment.

Kuenburg, sowie eine Schilderung der innigen Beziehungen zwischen der Künstlerin und dem Mozarteum unter besonderer Betonung ihrer Verdienste um die Stiftung und die Wiederbelebung des Mozartkultus überhaupt. Die Festschrift enthält ferner mehrere von Prof. Mell ausgeführte Zeichnungen und Aquarelle, darunter Bilder der Künstlerin als Donna Anna, ihres Geburtshauses in Würzburg, des Mozartgeburtshauses in Salzburg und ihres Landhauses in Scharfling. Auch die Stadtgemeinde Salzburg hat die Jubilarin durch eine Adresse geehrt.

Mannheim verliert Ende des laufenden Theaterjahres seine beiden Kapellmeister. Hermann Kutzschbach folgt einem Rufe als erster Hofkapellmeister nach Dresden, das ihm einen Kontrakt auf Lebensdauer ausstellte, und Leopold Reichwein tritt für den von Karlsruhe scheidenden Dr. Göhler als erster Hofkapellmeister in den Verband der Karlsruher Oper.

Karl Reinecke ist von der Tonkünstler-Society in Brooklyn einstimmig zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Fritz Binder, Dirigent der Danziger Singakademie, erhielt den Titel eines Königlich preußischen Musikdirektors.

Der Komponist Vitězlav Novák in Prag wurde zum Professor der Komposition am Prager Konservatorium ernannt.

Am 27. November feierte der Musikdirigent bei der Berliner Eisenbahnbrigade, Johann Lebede, sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum.

Königliches Konservatorium für Musik in Stuttgart. In der Organisation des Königlichen Konservatoriums für Musik in Stuttgart ist vor kurzem eine bedeutungsvolle Änderung vollzogen worden: die Verschmelzung dieses Instituts mit dem bisherigen „Verein zur Förderung des Königlichen Konservatoriums für Musik“ (dem Eigentümer des von dem Kunstinstitut seit Jahrzehnten gemieteten Anwesens Langestraße 51). Infolge dieser Vereinigung ist der genannten Anstalt jetzt die Möglichkeit zu einer Weiterentwickelung geboten, wie sie bei dem bisher gen Verhältnis nicht bestand. Zur Erledigung der geschäftlichen Angelegenheiten des neuen Vereins ist ein Kuratorium bestellt, an dessen Spitze Geh Kommerzienrat Dörtenbach steht Dem Kuratorium gehört der Direktor der Lehranstalt, Prof. Max Pauer, von Amts wegen an. Die künstlerischen Aufgaben des Konservatoriums werden von dem Direktor in Verbindung mit dem aus Lehrern zusammengesetzten Senat der Anstalt erledigt.

Die Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlichte Ende November Nummer 94 ihrer „Mitteilungen“. Diese neue Nummer bringt eine Lebensskizze Désiré Thomassins, eines musikalischen Talentes, das, obwohl schon längst den Jünglingsjahren entrückt, bisher der musikalischen Welt selbst dem Namen nach unbekannt geblieben ist. Ihr folgen die Einführung in Edgar Tinels „Katharina von Alexandrien“; diese dramatische Legende soll im Januar im Théâtre de la Monnaie in Brüssel zur Uraufführung gelangen. Ein umfänglicher, mit Begeisterung geschriebener Aufsatz Dr. Georg Göhlers behandelt die Orchesterkompositionen von Jean Sibelius, der über die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zweite Symphonie dieses Meisters in den Worten ausklingt: „die Größe der Linien und die urwüchsige, kernige Kraft der Stimmung, die Echtheit und Ursprünglichkeit aller Empfindungen gibt die tröstliche Gewißheit, daß die letzte Stunde der Kunst, die Beethoven ihren größten Meister nennt, noch nicht geschlagen hat". Ferner begegnet man einem beredten Artikel Paul Klanerts über Theodor Streicher, diesen neuen Charakterkopf in der Reihe unserer Tonlyriker, der Ankündigung eines Verzeichnisses von Werken, die für Mendelssohn-Feiern geeignet sind, kurzen Nachrichten aus der Musikwelt und Musiknachrichten aus England. Musikhistorischen Interessenten werden die Berichte über das Erscheinen des zweiten Teiles der Werke von E. F. dall'Abaco, der von Aubry gesammelten Motetten des 13. Jahrhunderts, der Fortsetzung der Bibliothèque musicologique usw. von Wert sein. Den Schluß des Heftchens, das von der Verlagsbuchhandlung auf Verlangen kostenlos zugesandt wird, bildet die mit einer Vignette der Gräfin Therese Brunsvik gezierte Ankündigung ihrer von La Mara herausgegebenen Memoiren, mit der Bestätigung, daß die Gräfin die „unsterbliche Geliebte Beethovens" war.

TOTENSCHAU

Am 18. November † in Berka bei Weimar der verdienstvolle Direktor der Großherzoglichen Musikschule in Weimar Prof. E. W. Degner im Alter von 51 Jahren Mit ihm verlor, wie man uns schreibt, die Musikschule eine organisatorische Kraft ersten Ranges und die Kunstwelt einen ernsten, die höchsten Ziele verfolgenden Künstler. Von seinen ein tiefes Empfinden aussprechenden Schöpfungen sind in erster Linie eine Symphonie und Ouvertüre für Orchester und Orgel, eine Anzahl Orgelwerke, ein Chorwerk: „Maria und die Mutter", Klavierstücke, Lieder usw. zu erwähnen.

Am 20. November † in Berlin Professor Albert Hermann Dietrich, einer der letzten aus dem Schumann-Brahms-Joachimkreis. Unter Rietz und Moscheles reifte Dietrich, der 1829 im Forsthaus Golk bei Meißen geboren wurde, zu einem tüchtigen Musiker heran; bei Robert Schumann in Düsseldorf vollendete er seine Studien. Dann war er Dirigent in Bonn und von 1861 bis 1890 Hofkapellmeister in Oldenburg. Eine stattliche Reihe größerer Instrumental- und Vokalwerke haben seinem Namen einen guten Klang verschafft. Dietrich lebte zuletzt in Berlin; er war Königlicher Professor und Mitglied des Senats der Königlichen Akademie der Künste.

Am 22. November † in Paris Claude Paul Taffanel, ein Meister der Flöte, der sich als Virtuose in ganz Europa hören ließ, im Alter von 64 Jahren. 1892 wurde er Musikdirektor an der Großen Oper und Nachfolger von Garcin als Dirigent der Konservatoriumskonzerte. Von dieser Stellung trat er im Jahre 1903 zurück. Seit 1893 war er Professor am Konservatorium.

Ende November † in Wien Max Josef Beer, Komponist der Opern „Otto der Schütz", „Der Pfeiferkönig" und „Der Streik der Schmiede", sowie zahlreicher Lieder und Chorwerke.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Victoria Luise-Konservatorium.

BERLIN W 30, Motzstr. 57. Fernsprecher Amt VI, 17960.

Direktion: **Alfred Schmidt-Badekow.**
Künstlerischer Beirat: **Willy Burmester.**

Hauptlehrkräfte: Hjalmar Arlberg; Irene von Brennerberg; Klara Erler; Fritz Espenhahn, Kgl. Kammervirtuos; Josefine Gruson, ehem. sächs. Hofopernsängerin; Leo Halir, Kgl. Kammermusiker; Rudolf Krasa, von der Kgl. Hofoper; Max Laurischkus; Eugène Malmgren; Lina Schmalhausen, Hofpianistin; Alfred Schmidt-Badekow.

☛ **Monatliche Klavierabende des Direktors für die Angehörigen und Interessenten des Institutes.** — **Kinderchor** (Methode **Jaques-Dalcroze**).

Eintritt jederzeit.

Prospekte unentgeltlich durch das Bureau.

Soeben erschien im

Verlage von Ries & Erler in Berlin:

Arnold Mendelssohn

„Pandora"

Gesänge und lyrische Szenen nach Goethes Dichtung für Männerchor, Soli und Orchester.

Klavierauszug 12 Mk. no.

Die Uraufführung des Werkes durch den Lehrergesangverein unter Leitung des Musikdirektor Josephson fand am 29. Nov. in Duisburg a. Rh. statt. Das Ergebnis der Aufführung brachte dem anwesenden Komponisten einen großartigen Triumph. Jeder nach höheren Ehren strebende Verein wird es als Pflicht betrachten, das monumentale Werk seinem Programm einzufügen.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In den nächsten Tagen erscheint:

OUVERTÜRE

zu einem Lustspiel von Shakespeare

mit Benutzung einer altenglischen Melodie aus dem 16. Jahrhundert.

Für grosses Orchester

von

Paul Scheinpflug.

Op. 15. Orchester-Partituren M. 10.— no. Orchester-Stimmen M. 20.— no.

Aufführungen dieser bedeutenden neuen Erscheinung stehen bevor in: Boston (Symphonie-Hall-Orchester, Fiedler), Bremen (Philharmonie), Berlin (Panzer-Konzerte), Magdeburg (Städtisches Orchester, Krug-Waldsee), München, Bückeburg (Sahla) usw.

Partitur steht zur Ansicht gern zu Diensten

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Paul Magnette

Musikforscher

sucht alle Werke: Biographien, Kritiken, Partituren, Autographen usw., die Bezug haben auf

Hector Berlioz.

Verkaufsofferten zu richten nach

Liège (Belgien), 24 Rue Soeurs-de-Hasque 24.

Soeben erschien:

H. H. Wetzler, Fünf Lieder

Abschied — Deiner hellen Stimme fröhlicher Klang — Die Sonne sank — November — Beherzigung.

Preis Mk. 3.—

. . . tragen alle die Kennzeichen feinsinniger Künstlerschaft einer bedeutenden schöpferischen Natur und sind dem Allerbesten ebenbürtig das unsere Zeit auf dem Gebiete des sensitiven Liedes geschaffen hat. Stücke voll köstlicher Musik und aus einem Guß.

Verlagshandlung ALBERT AHN in Köln.

Arthur Seidl: Moderne Dirigenten

75 Pf.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

AUS DEM VERLAG

Paul Scheinpflug hat soeben eine Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare für großes Orchester vollendet, die in Heinrichshofens Verlag, Magdeburg, erscheint. Aufführungen finden demnächst statt in: Boston (Symphonie Hall Orchester, Fiedler), Bremen (Philharmonie), Berlin (Panznerkonzerte), Magdeburg (Städtisches Orchester, Krug-Waldsee), München und Bückeburg (Sahla).

VERSCHIEDENES

Leone Sinigaglia, bis vor wenigen Jahren der musikalischen Welt noch ein völlig Unbekannter, ist durch seine Piemontesischen Tänze und seine Lustspielouvertüre „le Baruffe Chiozzotte“ (Die Rauferei in Chioggia) mit einem Male in die Reihe der am meisten gespielten Orchesterkomponisten der Gegenwart gerückt. Die Piemontesischen Tänze wurden dieser Tage vom 200. Orchester angenommen, während die Lustspielouvertüre seit Ende Mai von 47 Kapellen aufgenommen worden ist. Aufführungen der Ouvertüre finden u. a. in Berlin, Dresden, Leipzig, Köln, Hamburg, Mainz, Schwerin, Sondershausen usw. statt oder haben schon stattgefunden. Sie wird auch in Österreich, der Schweiz, Frankreich, Italien, den Niederlanden, England, Finnland, Rußland, Amerika und auch in China (durch die vorzügliche Kapelle des 1. Seebataillons) noch in dieser Saison zu Gehör gebracht werden.

Jean Louis Nicodé's Gloria-Symphonie erlebte kürzlich in Hamburg und in Münster i. W. erfolgreiche Aufführungen.

Die Solodant-Phonola, die anfänglich als äußere Ergänzung der Klaviere und Flügel konstruiert war und später auch in Klaviere eingebaut wurde, ist jetzt nach Beseitigung vieler Hindernisse mit den Flügeln vereinigt worden. Fast zu gleicher Zeit ist es auch gelungen, den Meisterspielapparat „Dea“ ebenfalls dem Flügel einzuverleiben, so daß die Firma Ludwig Hupfeld, A.-G. in Leipzig, jetzt zwei Flügel herstellt, die nach dem „heutigen Stande der Technik das vollkommenste auf dem Gebiete des Klavierspiels“ darstellen. Dieser von Fachleuten und Künstlern getane Ausspruch ist keineswegs übertrieben, denn der Solodant-Phonolaflügel und der Meisterspielflügel „Dea“ vereinbaren zwei wichtige Mechanismen zu einem, denn was der eine klanglich erzielt, leis et der andere in rein pianistischer Hinsicht. Der Flügel erscheint daher hier mit dem Künstler vereint. Um die Leistungsfähigkeit beider Flügel darzutun, veranstaltete die Firma am 25. November ein erfolgreiches Konzert in Leipzig, das das Zusammenspiel beider Flügel brachte. Gespielt wurde das a-moll Konzert von Chopin, und zwar hatte der „Dea“-Flügel die Solopartie und der Solodant-Phonolaflügel die Tutti zu spielen. Es sei hier bemerkt, daß Dea“ mittels elektrischer Kraft das Originalspiel der Meister völlig naturgetreu wiedergibt, während beim Solodant-Phonolaflügel das Meisterspiel durch die Einwirkung einer vor dem Flügel sitzenden Person vermittelt wird.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Das bedeutendste Ereignis dieses Jahres sind:

Richard Wagners Briefe an seine erste Gattin Minna.

So herrlich die Briefe an Mathilde Wesendonk, so anheimelnd die Familienbriefe Wagners, so erhebend der Briefwechsel mit Liszt war: in den Minnabriefen wird doch die Probe und Prüfung auf den echten Charakter des edeln Meisters noch einmal von einer ganz anderen gefährlicheren Seite durchlaufen und glänzend hinausgeführt. Mancher Große hat eingebüßt, wenn man von literarischen zu menschlichen Tatsachen überging, und das Verhältnis zur eigenen Frau ist besonders geeignet, menschliche Größe hervortreten und verschwinden zu lassen. Man wird die beiden Bände nicht aus der Hand legen, ohne tiefbewegt der unantastbaren Größe Wagners innegeworden zu sein. Darum sind diese Briefe gewiß die reichhaltigsten: sie lassen uns den Schaffenden belauschen, der reinen Himmel und klare Luft braucht, teilen Beobachtungen, Erfahrungen mit, enthalten Äußerungen über die eigenen Werke, über unausgeführte Pläne, geben ein Bild der Sorgen und Qualen des Alltags, einen Reichtum von Selbstbekenntnissen; kurz, man kann diese Briefsammlung als ein wahres deutsches Volksbuch bezeichnen!"

Aus einer Besprechung von
Dr. Karl Grunsky.

Das zweibändige Werk kostet geheftet M. 8.—, in Leinenbänden M. 10.—, in Halbfranzband M. 12.— und ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57
Bülowstraße 107.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VORNEHME FE

Beethovens Sämtlicl

Ausgab

Richard Wagners

Heraus
Golther

Carl Maria von Webe

Ausgab

Ernst Decseys Hug

Sehr re

Beethoven-, Mozart-, Schu

Heraus

*) Einzeln ist nur noch Band IV und V zu beziehen (je M. 5.50)
**) Auch einzeln zu beziehen. Näheres in unserem Verlagskatalog

SCHUSTER & LOEFFLER, BE

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STGESCHENKE

e Briefe in 5 Bänden*)

scher — In eleganter Geschenkkassette M. 27.50

riefe in 5 Bänden**)

en von Glasenapp, Chamberlain, — In eleganten Leinenbänden M. 28.—
ß — In vornehmen Halbfranzbänden M. 34.—

s Sämtliche Schriften

rg Kaiser — In Halbpergamentband M. 14.—

o Wolf-Biographie**)

lustriert — In Kunstleinenband M. 14.—

ert- und Schumann-Brevier

en von Fr. Kerst und O. E. Deutsch — In feinen Leinenbänden je M. 4.—

LIN W, BÜLOWSTRASSE 107

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Für Musiker und Musikfreunde

besonders geeignet zu

Weihnachtsgeschenken

sind die nachstehend [illegible] Bücher, welche bedeutende Bereicherungen unserer Kenntnisse sowie in [illegible] Weise wertvolle Werke der Musikliteratur

Richard Heuberger. Im Foyer. Gesammelte [illegible] statt M. 2.50 nur M. 1.— no.

Georg Richard Kruse. Lortzings Briefe. Mit [illegible] statt M. 5.— nur M. 2.— no.

Hans Merian. Beethoven-Strauss. Also sprach Zarathustra. [illegible] statt M. 0.80 nur M. 0.40 no.

Hans Merian. Mozarts Meisteropern. I. Mozart als Dramatiker. II. Die Hochzeit des Figaro. III. Don Juan. IV. Die Zauberflöte. [illegible] statt M. 4.— nur M. 2.— no

Adolph Pochhammer. Musikalische Elementar-Grammatik. [illegible] statt M. 4.— nur M. 1.50 no.

Ferdinand Schäfer. Der natürliche Fingersatz chromatischer Tonleitern. Eine Studie in Broschürenform, mit [illegible] no M. 0.50

Hans Volkmann. Neues über Beethoven. Vom Menschen Beethoven und [illegible] Eine Wanderstunde bei Beethoven, Beethoven und Johann Sporschil. Brosch. 30 Seiten. [illegible] statt M. 2.— nur M. 0.80 no.

Hans Volkmann. Robert Volkmann, Sein Leben und seine Werke. Mit [illegible] Briefen, Faksimiles, Briefen des Meisters und [illegible] statt M. 3.— nur 1.— no.

Näheres Ansehen über das Inhaltsverzeichnis usw. [illegible] aus dem Spezialprospekt, der auf Verlangen [illegible] und franko versandt wird, zu sehen. Zur Versendung gelangen nur neue, tadellose Exemplare.

L. F. Schmidt, Musikalienhandlg., Verlag u. Antiquariat **Heilbronn a. N.**

Perlen deutscher Graphik!

Soeben erschien:

Moderne deutsche Exlibris

24 Seiten Text in 4° von Richard Braungart

Sonderheft der „Kunst unserer Zeit"

Als Monographie in Buchform

völlig in sich abgeschlossen.

Preis in apartem Umschlag 4 Mk.

(Porto: Inland 30 Pfg., Ausland 85 Pfg.)

66 zum Teil mehrfarbige Abbildungen in originalgetreuer Faksimile-Reproduktion nach meist unveröffentlichten Exlibris, darunter wertvolle Stücke von Barlösius, Bastanier, Gebhardt, Greiner, Héroux, Hirzel

die neuesten von

MAX KLINGER

Kolb, Orlik, Sattler, Stuck, Thoma, Vogeler und vieler anderer.

Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung oder direkt von

Franz Hanfstaengl, Kunstverlag, München.

Huber & Lahme Nachfg. Wien

Richard Wagner

Illustrierte Blätter für Wagnersche Musik, Kunst und Literatur

Neue, mit 1. Oktober 1908 zweimal monatlich erscheinende populäre Richard Wagner-Zeitschrift

Jährlich 24 Nummern, davon

10 reich illustrierte

Spezialnummern

den einzelnen Werken des Meisters gewidmet

Bezugspreis M. 10.— pro Jahr

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Soeben erschien:

der I. Band der Beethoven-Studien von

Dr. Alfr. Chr. Kalischer

unter dem Gesamttitel:

Beethoven und seine Zeitgenossen

und trägt den Titel:

Beethoven und Berlin

Er bringt die Resultate von Kalischers tiefgehenden Studien über Beethovens Aufenthalt in Berlin und seine Beziehungen zu Berliner Aristokraten- und Kunstkreisen, so zu König Friedrich Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm III., zu Prinz Louis Ferdinand, zu Zelter, Reichardt, Bettina von Arnim, Varnhagen, Rahel, Meyerbeer, E. T. A. Hoffmann, Rellstab, A. B. Marx und vielen anderen.

Die Subskribenten der Gesamtausgabe von Beethovens Briefen und die Besitzer der von Kalischer herausgegebenen Beethovenwerke in Neudrucken benötigen dieses ersten Bandes seiner eigenen Studien als notwendiger Ergänzung.

Das vornehm ausgestattete und mit einem Beethoven-Porträt geschmückte Werk kostet geheftet Mk. 5.—, gebunden Mk. 6.—

Bestellungen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Für Musiker und Musikfreunde

besonders geeignet zu

Weihnachtsgeschenken

sind die nachstehenden, im Preise bedeutend herabgesetzten und in Musikerfach- sowie in Liebhaberkreisen hochgeschätzten Werke der Musikliteratur:

Richard Heuberger, **Im Foyer.** Gesammelte Essays üb. das Opernrepertoire der Gegenwart. Brosch. 303 Seiten [illegible] statt M. 2.80 nur M. 1.— no.

Georg Richard Kruse, **Lortzings Briefe.** Mit einem Bilde nach der Lithographie von Kriehuber, sowie einem Faksimile eines Briefes an Hoftheaterdirektor Greiner in Dresden und einem Verzeichnis der in den Briefen genannten Persönlichkeiten. Brosch. 289 Seiten statt M. 5.— nur M. 2.— no.

Hans Merian, **Nietzsche-Strauss, Also sprach Zarathustra.** Eine Studie über die moderne Programmsymphonie. Brosch. 55 Seiten statt M. 0.60 nur M. 0.40 no.

Hans Merian, **Mozarts Meisteropern.** I Mozart als Dramatiker. II Die Hochzeit des Figaro III. Don Juan. IV Die Zauberflöte 291 Seiten Text mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen. In elegantem, hochmodernen, mit der Silhouette Mozarts geschmückten Einband statt M. 4.— nur M. 2.— no.

Adolph Pochhammer, **Musikalische Elementar-Grammatik.** Praktisch-theoretisches Hilfsbuch für Lehrende zum Gebrauch an Musikschulen und im Privatunterricht, sowie für Lernende als Repetitorium und zum Selbstunterricht. In biegsamem roten Einband mit schwarzer Titelpressung statt M. 4.— nur M. 1.60 no.

Ferdinand Schäfer, **Der natürliche Fingersatz chromatischer Vielnotenfiguren.** Eine Studie in Broschürenform, mit zahlreichen Notenbeispielen versehen. 32 Seiten no. M. 0.50

Hans Volkmann, **Neues über Beethoven.** Vom Menschen Beethoven und von den Seinen. Eine Plauderstunde bei Beethoven. Beethoven und Johann Sporschil. Brosch. 50 Seiten. II. Aufl. statt M. 2.— nur M. 0.80 no.

Hans Volkmann, **Robert Volkmann, Sein Leben und seine Werke.** Nebst Bildern, Faksimiles, Briefen des Meisters und systematischen Verzeichnissen seiner gedruckten Kompositionen und deren Bearbeitungen. Brosch. 107 Seiten statt M. 3.— nur 1.— no.

Nähere Angaben über das Inhaltsverzeichnis usw. sind aus dem Spezialprospekt, der auf Verlangen gratis und franko versandt wird, zu sehen. Zur Versendung gelangen nur neue, tadellose Exemplare.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlg., Verlag u. Antiquariat **Heilbronn a. N.**

Perlen deutscher Graphik!

Soeben erschien:

Moderne deutsche Exlibris

24 Seiten Text in 4° von **Richard Braungart**

Sonderheft der „Kunst unserer Zeit"

Als Monographie in Buchform

völlig in sich abgeschlossen.

Preis in apartem Umschlag 4 Mk.

(Porto: Inland 30 Pfg., Ausland 85 Pfg.)

66 zum Teil mehrfarbige Abbildungen in originalgetreuer Faksimile-Reproduktion nach meist unveröffentlichten Exlibris, darunter wertvolle Stücke von Barlösius, Bastanier, Gebhardt, Greiner, Héroux, Hirzel

die neuesten von

MAX KLINGER

Kolb, Orlik, Sattler, Stuck, Thoma, Vogeler und vieler anderer.

Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung oder direkt von

Franz Hanfstaengl, Kunstverlag, München.

Huber & Lahme Nachfg. Wien

Richard Wagner

Illustrierte Blätter für Wagnersche Musik, Kunst und Literatur

Neue, mit 1. Oktober 1908 zweimal monatlich erscheinende populäre Richard Wagner-Zeitschrift

Jährlich 24 Nummern, davon

10 reich illustrierte

Spezialnummern

den einzelnen Werken des Meisters gewidmet

Bezugspreis M. 10.— pro Jahr

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Soeben erschien:

der I. Band der Beethoven-Studien von

Dr. Alfr. Chr. Kalischer

unter dem Gesamttitel:

Beethoven und seine Zeitgenossen

und trägt den Titel:

Beethoven und Berlin

Er bringt die Resultate von Kalischers tiefgehenden Studien über Beethovens Aufenthalt in Berlin und seine Beziehungen zu Berliner Aristokraten- und Kunstkreisen, so zu König Friedrich Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm III., zu Prinz Louis Ferdinand, zu Zelter, Reichardt, Bettina von Arnim, Varnhagen, Rahel, Meyerbeer, E. T. A. Hoffmann, Rellstab, A. B. Marx und vielen anderen.

Die Subskribenten der Gesamtausgabe von Beethovens Briefen und die Besitzer der von Kalischer herausgegebenen Beethovenwerke in Neudrucken benötigen dieses ersten Bandes seiner eigenen Studien als notwendiger Ergänzung.

Das vornehm ausgestattete und mit einem Beethoven-Porträt geschmückte Werk kostet geheftet Mk. 5.—, gebunden Mk. 6.—

Bestellungen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das schönste und vornehmste Weihnachtsgeschenk für jeden Musikfreund

Album in Liedern moderner Meister

enthaltend ein vollständiges Lied mit Pianofortebegleitung von

d'Albert, Draeseke, Humperdinck, Kienzl, A. Mendelssohn, Reger, Reinecke, Rheinberger, A. Ritter, Schillings, Sinding und Richard Strauß

in der faksimilierten **Originalhandschrift** der Komponisten nebst deren Porträts und Namenszügen.

Text deutsch, engl., französ.

Preis 5 Mark.

In künstler. Einband

AUTOGRAPHEN-

Autogramme berühmter Persönlichkeiten zu erwerben, ist sonst nur den Bevorzugten möglich, die über sehr reiche Mittel verfügen. Wenn deshalb hier 12 Lieder der gefeiertsten Meister der Gegenwart in Originalhandschriften für einen erstaunlich billigen Preis geboten werden, so kann das Autographen-Album als ein für jede Gelegenheit passendes Geschenkwerk, wie auch zur Anschaffung für die eigene Bibliothek um so mehr empfohlen werden, als es durch seine vornehme und eigenartige Ausstattung jedem Bücherfreunde Freude machen muß.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Verlag von ROB. FORBERG in LEIPZIG.



's Noten-Schränke

Hochfein poliert

Nussbaum – Schwarz

mit 6 Schiebern (Höhe 100 cm) . . . Mk. 65.—
mit 9 Schiebern (Höhe 127 cm) . . . Mk. 80.—

Sächs. Kontor- und Büro-Möbelfabrik

ALWIN LÖWE, DRESDEN I.

Neue Kompositionen von HUGO KAUN.

Op. 80. **Fünf Gesänge für eine Mezzosopran- oder Tenorstimme und Pianoforte.** M

No. 1. Du. „Du bist wie Land, darin der Weiher" von W. C. Gomoll 1.50
No. 2. Fernes Klingen. „Hört ihr's nicht klingen?" v. W. C. Gomoll 1.20
No. 3. „Holde Nacht, wie still bist du" von M. Boelitz 1.20
No. 4. „O Blätter, dürre Blätter!" von L. Pfau 1.20
No. 5. Heimat. „Vor meinem Fenster klingt ein deutsches Lied" von Martin Drescher 1.50

Op. 81. **Passacaglia für 2 Pianoforte zu 4 Händen** . . 3.—

Op. 82. **Sonate für Violine und Pianoforte** no. 6.

Bereits wiederholt mit grösstem Erfolge gespielt.

Op. 83. **Drei Balladen für eine Singstimme und Pianoforte.**

No. 1. Wolfsaugen. „Augen so hungrig" von M. Drescher . . . 1.80
No. 2. Der Triumph des Lebens. „Herr Erich sitzt im Turm" von Paul Steinmüller 2.50
No. 3. Der letzte Pfalzgraf. „Ich Pfalzgraf Götz von Tübingen" von L. Uhland 1.50

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Soeben erschien und ist durch jede Musikalienhandlung oder die Verleger **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** kostenlos zu beziehen:

Führer durch die Volksausgabe Breitkopf & Härtel

Das 259 Seiten umfassende Büchlein nennt nach Schwierigkeitsgraden geordnet alle Werke der Volksausgabe mit Angabe des Inhalts und bringt als Anhang ein ausführliches thematisches Verzeichnis.

Ein gutes Cello

für Solo zu kaufen gesucht. Angebote unter **J. W. 44** an die Expedition der „MUSIK".

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



's Noten-Schränke

Hochfein poliert
Nussbaum – Schwarz

mit 6 Schiebern (Höhe 100 cm) . . . Mk. 65.—
mit 9 Schiebern (Höhe 127 cm) . . . Mk. 80.—

Sächs. Kontor- und Büro-Möbelfabrik
ALWIN LÖWE, DRESDEN I.

Soeben erschien:

Zwei Lieder für Frauenchor.
Holzbläser (2 Flöten und 3 Klarinetten) und **Harfe** von
A. VON OTHEGRAVEN.

Op. 32, 1. **Gottes Segen.** „Das Kind ruht aus vom Spielen" von J. von Eichendorff.
Partitur mit unterlegtem Klavierauszug . . . . . Mk. 2.— no.
Singstimmen Mk. —.80, Instrumentalstimmen . . . Mk. 2.40 no.

Op. 32, 2. **Schmetterlingslied.** „Es blühen die Blumen" von H. Seidel.
Partitur mit unterlegtem Klavierauszug . . . . . Mk. 4.— no.
Singstimmen Mk. 1.60, Instrumentalstimmen . . . . Mk. 2.80 no.

Bitten, die Partituren zur Ansicht zu verlangen.

Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Heinrich Herrmann
Die Bildung der Stimme
II. Auflage
geh. Mk. 6.—, geb. Mk. 7.—

Musikalische Gesellschaft.

Dirigent: **Eduard Levy.**

Aufnahme singender und zuhörender Mitglieder durch den Dirigenten,
Berlin W, Barbarossastraße 64. Tel. VI, 14727.

Einmal wöchentliche Übungen 5—7 Uhr.

Zur Aufführung gelangen:
Zum ersten Male
„An die Allmacht"
eine neue Messe für Soli, Chor und Orchester.

Dichtung und Musik von
Eduard Levy,

ferner:
„Die Schöpfung"
Weihnachtskantate von Reinecke und kleinere a cappella-Chöre.

Schriftstellern
bietet sich vorteilhafte Gelegenheit zur **Publikation ihrer Arbeiten in Buchform.** Anfragen an den Verlag für Literatur, Kunst und Musik, Leipzig 73.

Marie Geselschap
Pianistin
München 31, Leopoldstr. 1. Mai—1. Okt.
Berlin W 36, Bayreutherstr. 1. Okt.—1. Mai
Engagementsanträge direkt oder Konzertvertr.: H. Wolff, Berlin.

Entzückend

ist ein zartes, reines Gesicht, rosiges, blendend schöner jugendfrisches Aussehen, weisse, sammtweiche Haut und Teint. Alles dies erzeugt die echte

Steckenpferd-Lilienmilch-Seife

von Bergmann & Co. Radebeul. à Stück 50 Pfg in allen Apotheken, Drogerien u. Parfümerien.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Marx Möller: Meister Pinkepank oder Christnacht bei den Schnee-Elfchen. Weihnachtsmärchen in fünf Bildern. Musik von Otto Findeisen. (Mk. 0.20.) Verlag: Philipp Reclam, Leipzig.

Rudolf Louis: Grundriß der Harmonielehre. Nach der Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille für die Hand des Schülers bearbeitet. (Mk. 4.—.) Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart.

Carl Mengewein: Die Ausbildung des musikalischen Gehörs. Ein Lehrbuch in drei Teilen für Konservatorien, Musikseminare sowie für den Einzelunterricht. I Teil. (Handbücher der Musiklehre, herausgegeben von Xaver Scharwenka, Band IV[1].) (Mk 1.50.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908.

Hugo Leichtentritt: Geschichte der Motette. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, herausgegeben von Hermann Kretzschmar, Band II.). (Mk. 8.—.) Ebenda.

P. Robinson: Handel and his Orbit. (5 sh.) Verlag: Sherratt & Hughes, London 1908.

Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern, zusammengetragen von Johannes Brahms. Herausgegeben von Carl Krebs. (Mk. 3.50.) Verlag der Deutschen Brahmsgesellschaft m. b. H., Berlin 1909.

Paul Stefan: Gustav Mahlers Erbe. Ein Beitrag zur neuesten Geschichte der deutschen Bühne und des Herrn Felix von Weingartner. (Mk. 1.—.) Verlag: Hans von Weber, München 1908.

Lionel Dauriac: Le musicien-poète Richard Wagner. Étude de psychologie musicale suivie d'une bibliographie raisonnée des ouvrages consultés. Verlag: Librairie Fischbacher, Paris 1908.

August Göllerich: Franz Liszt. Sonderausgabe der von Richard Strauß herausgegebenen Sammlung „Die Musik". (Mk. 9.—.) Verlag: Marquardt & Co., Berlin.

Emil Bohn: Die Nationalhymnen der europäischen Völker. Mit einer Notenbeilage Viertes Heft von „Wort und Brauch. Volkskundliche Arbeiten, namens der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde in zwanglosen Heften herausgegeben von Theodor Siebs und Max Hippe". (Mk. 2.40.) Verlag: M. und H. Marcus, Breslau 1908.

Robert Mayrhofer: Die organische Harmonielehre. I. Einführung. II. Begriffe und Schlagworte. (Mk. 4.—.) Verlag Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Xavier Perreau: La pluralité des modes et la théorie générale de la musique. Verlag: Librairie Fischbacher, Paris 1908.

MUSIKALIEN

Heinrich G. Noren: „Kaleidoskop". Variationen und Doppelfuge über ein eigenes Thema für großes Orchester. op. 30. (Partitur Mk. 12.—.) Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Herman Roth Sieben Lieder für mittlere Singstimme und Klavier (je Mk. 1.—.) Ebenda.

Max Reger: Sonatinen für Klavier zu zwei Händen. op. 89. No. 3: F-dur (Mk. 2.—), No. 4: a-moll (Mk. 2.—). — Trio für Violine, Violoncello und Klavier. op. 102. (Mk. 20.—.) — Sechs Vortragsstücke (Suite in a-moll) für Violine und Pianoforte. op. 103[a]. (Heftausgabe Mk. 5.—.) Ebenda.

Leo Weiner: Streichquartett No. 1 (Es-dur). op. 4. (Partitur Mk. 2.—.) — „Fasching." Humoreske für kleines Orchester. op. 5. (Partitur Mk. 12.—.) Ebenda.

Theodore Spiering: Sechs Künstleretüden für die Violine. op. 4. (Mk. 3.—). Ebenda.

Kurt Zöllner: Fünf Tänze im Alt-Wiener Stil für Klavier zu zwei Händen. op. 10. (Mk. 2.—); zu vier Händen (Mk. 2.—). Ebenda.

Franciszek Brzeziński: Stimmungsbilder in Variationenform (Tema con variationi) für Klavier. op. 3. (Mk. 2.—.) — Polnische Suite für Klavier. op. 4. (Mk. 3.—.) Ebenda.

Richard Rosenthal: Große praktische Oboe-Schule. Verlag: C. F Schmidt, Heilbronn a. N.

Heinrich Pfannschmidt: 32 Sprüche für gemischten Chor. Eine Sammlung von Graduallen zum gottesdienstlichen Gebrauch für das ganze Kirchenjahr. Herausgegeben in Verbindung mit Paul Blumenthal, Arnold Dreyer, Arthur Egidi, Ernst Flügel, Wilhelm Freudenberg, Gustav Gäbler, Martin Grabert, J. Georg Herzog, Hermann Kawerau, Hermann Klose, Franziskus Nagler, Ernst Rabich, Paul Schärf, Richard Scheumann, Gustav Schreck, Georg Schumann, Franz Wagner. (Partitur Mk. 3.—.) Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde. — Reformationsfestspiel für De-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINGELAUFENE NEUHEITEN (ferner):

klamation und Chor. Dichtung von Renate Pfannschmidt-Beutner. op. 22. (Ausgabe A für vierstimmig gemischten Chor; Mk. 2.–). – Trauungsgesang „Über deinem Haupte schwebe" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel (Harmonium) mit Violine (Violoncell). op. 19. (Mk. 1.50) Dasselbe für drei Singstimmen (Sopran I, II, Alt) mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel (Harmonium). (Mk. 1.50.) Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), Berlin.

Rudolf Palme: Choralvorspiele für Orgel zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. op. 78 (Mk. 1.50), op. 79 (Mk. 1.50), op. 80 (Mk. 1.50). Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Beliebte Orgelkompositionen mittlerer Schwierigkeit von Johann Sebastian Bach. Neue instruktive Ausgabe von G. Hecht. (Heft I–V je Mk. 0.75.) Ebenda.

Kurt Erbe: Sechs Improvisationen für Orgel über verschiedene Choräle mit ausgeführtem cantus firmus. Zum kirchlichen Gebrauch wie zum Studium. Werk 4. (Mk. 2.—.) Ebenda.

Anna Lambrechts-Vos: „Nie welkende Knösplein". Suite für Violine und Pianoforte. op. 5. (Mk. 2.—.) — „In memoriam parentum". Streichquartett op. 7, No. 1. (Partitur und Stimmen je Mk. 5.—.). — Streichquartett c-moll op. 7, Nr. 2. (Partitur und Stimmen je Mk. 5.—). Fünf Lieder. op. 8. (Mk. 2.50.) Verlag: Harmonie, Berlin-W.

Karl Bleyle: „Flagellantenzug". Tondichtung für großes Orchester. op. 9. (Partitur Mk. 20.—.) Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Ernst Heuser: „Silhouetten". Vier Klavierstücke. op. 62 (je Mk. 1,20). Ebenda.

Julius Wachsmann: „Sommernächte". Drei Gesänge. op. 9. No. 1: Mondnacht (Angelika von Hörmann), für dreistimmigen Frauenchor, zwei Hörner und Violine; No. 2: Schöne Nacht (Karl Busse), für eine Baßstimme und Klavier; No. 3: Traumsommernacht (O. J. Bierbaum), für dreistimmigen Frauenchor, Mezzosopran und Baßsolo, Klavier, zwei Hörner, Harfe und Violine. (Partitur Mk. 3.—.) Ebenda.

Carl Senn: „Helges Hochzeit". Ballade von Emilie Dobbert, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 34. (Mk. 2.50.) — Zwölf Lieder. Dichtungen von Gottfried Kuno Riccabona, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 37 (je Mk. 1.—). Ebenda.

Josef Reiter: Sechs Klavierstücke für die Jugend. op. 87. (Mk. 1.50.) Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

G. F. Händel: Konzerte für Streichinstrumente für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von August Stradal. No. 5, D-dur (Mk. 2.50); No. 7, B-dur (Mk. 2.—); No. 9, F-dur (Mk. 2.50). Verlag: F. Schuberth & Co., Leipzig.

Carl Philipp Emanuel Bach: Dritte Symphonie (F-dur) für Orchester. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von August Stradal. (Mk. 2.50.) Ebenda.

Paul Klanert: Volkslied (Anna Ritter) op. 7, No. 5. Verlag: Curt Nietschmann, Halle a. S.

Oswin Keller: Romanze in Des-dur für Pianoforte op. 1. (Mk. 1.50.) — Deux Valses-caprices pour Piano. op. 2 (je Mk. 1.50). — „Resignation." Mélodie pour Piano. op. 3. (Mk. 1.20.) – 24 Etüden zur Bildung der Technik und zur Förderung eines natürlich empfundenen ausdrucksvollen Klavierspiels. op. 5. (Mk. 5.–.) – Drei kleine Improvisationen für Klavier. op. 16. (Mk. 1.50.) — „Reiseerinnerungen". Sechs Klavierstücke. op. 17. (Mk. 3.–.) Verlag: C. F. Teich, Leipzig.

Heinrich Schenker: Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken, umfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts, Beethovens usw. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Wilhelm Friedemann Bach: Zwölf Polonäsen für das Pianoforte. Revidiert und instruktiv bearbeitet von Julius Epstein. Ebenda.

Wilhelm Jersai: Skalen- und Dreiklang-Studien für Violoncello Solo. Ebenda.

Max Adler: Skalen- und Akkord-Studien in der ersten Lage für Violine. — Skalen- und Akkord-Studien durch zwei Oktaven. — Skalen- und Akkord-Studien durch drei Oktaven. Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Auf viele Anfragen:

Das Mendelssohn-Sonderheft der

MUSIK

erscheint am 1. Februar 1909.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musiksalon Colberg,

Telephon 448. **DRESDEN, Hohe Straße 38** Telephon 448.

Privatunterricht in künstlerischem Klavierspiel und Musiktheorie. Gelegenheit zum Vorspielen in

Privat-Matineen an je einem Sonntag des Monats

unter Mitwirkung hervorragender Künstler.

4- und 8händiges Klavierspiel auf 2 Flügeln (Bechstein und Hagspiel). **Musikunterricht in deutscher und englischer Sprache.**

Konzert-Direktion Hermann Wolff, Berlin.

Saal Bechstein: 16. Dezbr.: **Sydney Biden** (Ges.). 17. Dezbr.: **Klingler-Quartett III.** 18. Dezbr.: **Harold Bauer** (Klav.). 19. Dezbr.: **Anna von Gabain** (Klav.). 28. Dezbr.: **Corinne Coryn** (Viol.). 29. Dezbr.: **Achille Rivarde** (Viol.) II. 30. Dezbr.: **Hanna von Wasiliewski-Gründahl** (Ges.).

Beethoven-Saal: 16. Dezbr.: **Therese** und **Artur Schnabel.** 18. Dezbr.: **Gerda Rombell** (Ges.) und **Alfred Pellegrini** (Viol.). 19. Dezbr.: **Achille Rivarde** (Viol.) m. Orch. 21. Dezbr.: **Robert Lortat Jacob** (Klav.) m. Orch. 28. Dezbr.: **P. Schenk** (Komp.) m. Orch. 29. Dezbr.: **E. J. Beloussow** (Vcllo.). 30. Dezbr.: **Charlotte Boerlage-Beyers** (Ges.).

Singakademie: 17. Dezbr.: **Francis Macmillen** (Viol.). 18. Dezbr.: **Sascha Colbertson** (Viol.) m. Orch. 19. Dezbr.: **Anni Kalthoff-Theinhardt** (Ges.) und **Ludwig Kalthoff** (Klav.). 30. Dezbr.: **Hedwig Schmitz-Schweicker** (Ges.) II.

Philharmonie: 16. Dezbr.: **Hermann von Glenck** (Dir.) m. Orch.

Konzerte der Konzertdirektion Hermann Wolff, Berlin

Philharmonie: Donnerstag, 17. Dezember, abends 7½ Uhr:

KONZERT

Hermann von Glenck (Dirigent)

mit dem Philharmonischen Orchester

unter gütiger Mitwirkung von Herrn Theodor Szántó (Klavier).

Wagner: Vorspiel zu „Die Meistersinger". **Ravel:** Rhapsodie Espagnole (**z. ersten Male**). **Schubert:** Symphonie H-moll (unvollendete). **Beethoven:** Ouverture Leonore No. III. **Bizet-Szántó:** „Carmen"-Paraphrase (Konzertwalzer) für Klavier und Orchester (**Uraufführung**). **R. Strauss:** „Till Eulenspiegel".

Karten Mk. 5, 4, 3, 2, 1 von 9—½8 bei Bote & Bock und Wertheim, Leipzigerstrasse — Kantstrasse 3.

Privat-Meisterschule des Klavierspiels von

Josef Weiss

Frankfurt a. Main

Leerbach-Strasse 45.

Gustav Kantorowicz

Theorie, Komposition, Klavier

Berlin W

Nürnbergerstr. 19, Gartenh.

Komponisten

für **zwei Opern** und **eine Operette** gesucht. Offerten unter **L. N. 6648** an **Rudolf Mosse, Leipzig.**

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DRESDEN. :: Meisterschule für Kunstgesang.

Direktion: **HEINRICH SIEMERLING** II Professore di canto naturale.

Speziallehre des natürlichen Tones, infolgedessen Singen ohne Ermüdung.

Diese Methode und Singart wird als eine denkbar vollendete bezeichnet, u. a. von Sr. Exzellenz Graf Nicolaus von Seebach, General-Intendant; den Herren Geh. Hofrat Edler von Schuch, General-Musikdirektor der Königl. Hofkapelle in Dresden; Hofkapellmeister Alois Schmidt; Professor Hartog; Dr. Otto Knaap, Ludwig Hartmann, Musikreferenten; dem Direktor Willy Hepp am Wiener Konservatorium und Direktor von Johannsen vom Kaiserlichen Conservatoire zu St. Petersburg.

Dresden 16, Fürstenstrasse, Villa 50. Sprechzeit: ½3—4 Uhr, ausser Mittwoch.

Sanna van Rhyn

Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin. Gesangspädagogin. Altitalienische Methode.

Dresden-A., Nürnbergerstr. 50.

Sprechstunde 2—4 Uhr. On parle français. English spoken.

Heinrich G. Noren

Theorie und Instrumentation

Loschwitz bei Dresden

König Friedrich Auguststrasse 17 I.

Eduard E. Mann,

Tenor. Konzert- u. Oratorien-Sänger.

Gesang-Unterricht. Stimmbildner.

Lehrer an der Hochschule d. Kgl. Konservatoriums.

Dresden-A., Schnorrstrasse 28.

Sprechzeit: 3—4 Uhr.

Gerda Rombell

Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran). Altitalienische Schule

Dresden-A., Fürstenstr. 1 pt. r.

Sprechstunde 5—6 Uhr nachmittags

Frau Dr. Lilly Tangel-Strik

DRESDEN-A, Schnorrstraße 27.

Klavier-Virtuosin ▫ Kammermusik Konzertbegleitung ▫ Musikunterricht

Sprechstunde 3—4 Uhr.

Marie Alberti

Dresden-A., Strehlenerstrasse 3.

Alt- und Mezzo-Sopran, Konzert- und Oratorien-Sängerin.

Vollständige Ausbildung für Oper und Konzertsaal

Sprechstunde 10—1 Uhr.

Charles Robertson

Dresden-A., Reichsstrasse 9.

Bass-Bariton, Gesangspädagoge, Konzert- und Oratoriensänger.

Anmeldungen schriftlich erbeten.

Marie Söhle

Dresden-A., Helmholtzstr. 3b.

Gesanglehrerin a. d. Hochschule d. Kgl. Konservat.

Vollst. Ausbildung für Oper und Konzert.

Stimmbildung.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hettie Schüssler

Künstlerische Porträt-Photographie.

∴ Heim- und Künstleraufnahmen ∴

English spoken. On parle français.

Vorherige Anmeldungen erbeten. Empfangszeit 9—5 Uhr

Lützow Ufer 36 **Berlin W 62** Ecke Kurfürstendamm

Fernsprecher: VI, 4808.

Gusti Bandau

Atelier für künstlerische Photographie

Aufnahmezeit täglich von 10—1 Uhr vormittags

Berlin W, Motzstraße 40. Gartenhaus.

Unter dem Protektorat Ihrer Kaiserlich-Königl. Hoheit, der Frau Herzogin Marie von Sachsen-Coburg und Gotha, Großfürstin von Rußland.

Gesang- und Theaterschule Fessler

Inhaber: Frau Kammersänger Professor **Fessler** und Opern- und Konzertsänger **Scheden.**

Berlin W 30, Nollendorfstr. 15 II.

Vollständige Ausbildung für **Oper, Konzert, Schauspiel, Salon, Deklamation u. Lehrfach, Partiturstudium, Ensemble-Übungen, Chor, Öffentl. Aufführungen.**

Lehrkräfte: Frau Kammersänger Professor **Fessler,** Frau **Josephine Gruson,** ehem. Herzogl. Sächsische Hof-Opernsängerin, Opern- und Konzertsänger **Heinrich Scheden.** Kapellmstr. **Felix Pinner,** Kapellmstr. **Bruno Weyersberg,**

Prospekte gratis und franko.

Bogea G. Oumiroff

l'Officier de l'Académie Française

Baryton des Concerts Colonne à Paris

(Lehrer am Eichelbergschen Konservatorium)

Anmeldungen schriftlich erbeten

Berlin W 50, Rankestrasse 13

Luise Müller-Mann

SOPRAN (hochdramatisch)

SCHULE LILLI LEHMANN

KONZERT- UND OPERNSÄNGERIN
GESANGSPÄDAGOGIN, STIMMBILDNERIN

BERLIN-Wi., Kaiser-Allee 70

Sprechstunde 12—3 (Ringbahnhof)

Sophie Schröter

Halensee, Friedrichsruherstr. 71

Sprechzeit 11—12.

Lieder-, Oratorien- und Opernsängerin, Gründerin der ersten deutschen Schule für „Natürlichen Kunstgesang"; Verfasserin von: „Der natürliche Kunstgesang nach altitalienischem Prinzip" (Breitkopf & Härtel).

Ernst Biernath

Charlottenburg

Leibnizstrasse 35

Guitarrelehrer. Verfasser d. Monographie „Die Guitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christi". Liederbegleitungen. Lautenartiges Solospiel.

Frederick V. Sittig

Pianist und Lehrer am Eichelbergschen Konservatorium

Klavierunterricht in deutscher und englischer Sprache.

Berlin W (Schöneberg)
Starnbergerstr. 5.

BERTA STOCKERT

Konzert und Oratorien-Alt.

Konzertdirektion Wolff, Berlin, Flottwellstr. 1.

Musikdirektor

Willy Klinke

Musik-Pädagoge

Klavier-Komposition ▭ Theorie

(ehemals Vertreter von Prof. Wilh. Leipholz)

Anmeldungen schriftlich erbeten

Berlin W 50, Ansbacherstr. 11, Gh. II.

Agnes Fridrichowicz

Altistin ▫ Gesanglehrerin

Lieder- u. Oratoriensängerin

Empfehlung: Prof. Georg Schumann

Berlin W 15, Fasanenstraße 59

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gustav Friedrich

Konzertsänger und Gesanglehrer

Berlin W Grunewaldstr. 51

Sprechstunde: Montags von 3—4.

Konservatorium der Musik

KLINDWORTH-SCHARWENKA,

verbunden mit einer Opern- und Schauspielschule.

Genthinerstr. 11, im eigenen Gebäude. Zweiganstalt: Uhlandstr. 53.

Direktorium: Prof. X. Scharwenka, Prof. Ph. Scharwenka, Kapellm. R. Robitschek.

Seminar zur Ausbildung für das Lehrfach. — Chor- und Orchesterklassen. — Schule für sämtl. Holz- und Blech-Blasinstrumente. — Kammermusikklassen. — Klassen f. Theorie u. Kompositionen (deutsch u. englisch). — Abteilung für Musikwissenschaften (deutsch u. englisch).

Aufnahmen wochentäglich von 11—1 u. 5—6. Eintritt jederzeit. — Prospekte und Jahresberichte durch das Sekretariat der Hauptanstalt und durch die Zweiganstalt.

Akademie für Musik
JOHN PETERSEN

(Konservatorium und musikpädagogisches Seminar)

Berlin W., Nürnbergerstr. 24a, Ecke Augsburgerstr.
nahe Stadt- und Hochbahn (früher Kurfürstenstr. 85 u. 111)

Vollkommene Ausbildung in allen Fächern f. Konzert u. Oper. — Elementar-Klassen.

Freistellen für Unbemittelte.

Es wird **nur im Sinne von Privatstunden** unterrichtet!

An den Ensemble-, Chor-, Theoriestunden und Vorlesungen können auch Nichtschüler teilnehmen. Privatstunden in- und ausserhalb des Hauses. Aufnahme jederzeit. Prospekte gratis. Sprechst.: 5—6.

Gustav Borchers' Seminar für Gesanglehrer

(gegründet 1898) **in Leipzig** (gegründet 1898)

Für Chordirigenten (Kantoren), Schulgesanglehrer u. -Lehrerinnen:

Ferienkursus vom 15. Juli—3. Aug. 1907. — Winterkursus vom 7. Okt.—21. Dez. 1907.

Lehrkräfte: Die Univers.-Prof. Dr. Barth (Stimmphysiologie), Dr. Prüfer (Geschichte des a capella-Gesangs), Dr. Schering (Ästhetik), Eltz (Didaktik), Dr. Sannemann (Geschichte des Schulges.), Borchers (Kunstgesangstheorie und Praxis). Prospekte durch Oberlehrer Gustav Borchers, Hohe Strasse 49.

Musikinstrumente

für Orchester, Schule u. [illegible]



Grosses Lager guter alter Geigen. — Saiten etc. —

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Geschäftsräume: St. Petersburg, Moskau, London.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen
Lauten
Guitarren

anerkannt die beste Marke

(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. ○ Exakteste Bedienung.

Wiederverkäufer gesucht.

Eichelberg'sches Konservatorium

verbunden mit einer **Theaterschule** für **Oper** und **Schauspiel** und einem **Seminar** zur **Ausbildung** von **Musik-Lehrern** u. **-Lehrerinnen**

Direktor: **Paul Eichelberg.** Künstlerischer Beirat: **Fritz Masbach**

I. **Berlin, Charlottenstraße 28** II. **Charlottenburg, Eichendorffstraße 18**

Sprechstunden: 12—1 u. 5—6 Sprechstunden: 3½—4½

Ausbildung in allen Fächern der Musik

Elementar-, Klavier-, Violin- und Violoncell-Schule für Kinder vom 6. Jahre an

In beiden Instituten unterrichten dieselben Lehrkräfte

Eintritt jederzeit ○ Prospekte kostenfrei durch das Sekretariat.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wilhelm und Elsa Mailberg

Produktion und Kultur der Stimme durch TRAINING

Methode Jean de Reszke ✠ Berlin W, Ludwigskirchplatz 12

Irene v. Brennerberg — Violin-Künstlerin. Unterricht und Kammermusik. Berlin W 15, Pariserstrasse 12.

Howard D. Salins — **Geigen-Künstler und Komponist**
Unterricht im höheren Violinspiel. Kammermusik
BERLIN-CHARLOTTENBURG, Mommsenstraße 65 Sprechst. 12–1.

Max Laurischkus — Konzertbegleiter, Klavier-, Theorie- und Kompositionsunterricht.
Berlin W, Geisbergstr. 40

Frau Lydia Hollm — **Konzert- und Bühnensängerin.**
Gesangslehrerin für die Ausbildungsklassen am Sternschen Konservatorium.
Privat-Unterricht: Berlin W 15, Pariserstr. 55. Sprechstunden: Täglich von 2—½4, außer Mittwoch und Samstag.

Clara Krause — Konzert- und Oratoriensängerin. Gesangunterricht von den ersten Anfängen bis zur Konzertreife. Lehrerin der Städt. Gesangskurse f. Ton- u. Gehörbildung in Berlin u. Charlottenburg.
Dirigentin des Clara Krauseschen Frauenchors. Berlin-Charlottenburg, Leibnizstr. 101a. Sprechzeit tägl. 1-2.

Agnes Brandt — Gesangunterricht.
Berlin W, Landshuterstraße 3.

Rothenbücher, Baß-Bariton — Berlin W, Holsteinischestr. 30.

Benno Wüstner — **Kapellmeister und Konzertbegleiter.**
Unterricht im **höheren Klavierspiel.** Kammermusik. Partienstudium. Vollständige Ausbildung für Oper u. Operette.
Charlottenburg, Uhlandstraße 183 (Kantstraße), Gartenhaus part. l.

Cornelie van Zanten — **Opern- und Konzertsängerin**
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik
Sprechstunden schriftl. anzufragen Berlin W, Regensburgerstr. 8.

Emmy v. Linsingen — **Konzert- u. Oratoriensängerin.**
Sopranistin.
Wilmersdorf-Berlin, Kaiserallee 45.

Emmy Reinhardt — Opern- u. Konzertsängerin (Sopran). Ausbildung aller Stimmgattungen für Oper und Konzert.
Berlin W 30, Neue Winterfeldtstrasse 22 I.
Sprechstunde 3—4 Uhr.

Anna Wüllner — Gesanglehrerin am Konservatorium Klindworth-Scharwenka.
Privat-Adresse: **Berlin W 50, Bambergerstr. 36.**
Sprechstunden: Mittwoch und Samstag von 1 bis 2 Uhr.

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstr. 8—9. Leiter: **Erich Hollaender.**

Frequenz im Schuljahr 1906/1907: 1177 Schüler, 108 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: **Gustav Pohl.**

Virgil-Klavierschule des Stern'schen Konservatoriums. (Technik-Methode nach K. A. Virgil.)

Charlottenburg, Kantstr. 8—9.

Beginn des Sommersemesters 1. April. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.

Sprechzeit 11—1 Uhr.

Max Heinecke — Mitgl. d. Waldemar Meyer-Quartetts. Violine — Bratsche — Klavier — Kammermusik. **BERLIN W 30,** Winterfeldstrasse 14.

Dr. Walter Krone — Konzertbegleiter. **Berlin NW** Albrechtstr. 16 Fernsprecher III a 8257.

Heinz Beyer — Violoncello * Unterricht und Kammermusik. Mitglied des Waldemar Meyer-Quartetts **Charlottenburg,** Englischestraße 8.

Marianne Wolff — Altistin • Konzert- und Oratoriensängerin. Gesangspädagogin. Charlottenburg, Berlinerstraße 155.

Albert Hufeld — Pianist, Solist und Konzertbegleiter. Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Berlin-Wilmersdorf, Holsteinischestr. 11 I. Fernsprecher: Amt Wilmersdorf 2987

Adele Spengler — Unterricht im Klavierspiel für Anfänger und Vorgeschrittene. **Berlin W, Fasanenstraße 45 III** Anmeldungen schriftlich erbeten.

Sergei Klibansky — Konzertsänger — Bariton. Hauptlehrer am Sternschen Konservatorium. **Berlin W 30, Haberlandstraße 12, parterre.** Telephon: Amt VI, 15795. Sprechstunde: 4—5 Uhr.

Alfred Simon — Konzert-Begleitung, Vortrags- und Partien-Studium. **Berlin W 50, Pragerstraße 16.**

Otto Lindemann — Konzertbegleiter. 1906/07 Kapellmeister und Solorepetitor an der Komischen Oper. **Berlin,** Goltzstrasse 18. Tel.: VI, 10876.

Frau Dr. Hedwig Lehnsen geb. Wolfradt — Konzertsängerin und Gesanglehrerin. **Korrepetieren** m. Berufskünstlern. Gründliche musikalische Ausbildung vom Anfang bis zur künstlerischen Reife. **Berlin W 30,** Freisinggerstrasse 2, Amt VI, 2702.

Alfredo Cairati — **Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 15.** Pianist und Komponist. Lehrer am Sternschen Konservatorium. Konzert-Vertretung: **Hermann Wolff, Berlin W.**

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GRENZEBACH Gesangspädagoge
Konzertsänger
W, Holsteinischestraße 32.

Carl Ahl Gesangspädagoge. Vollständige Ausbildung für Konzert und Oper (Instruction in English if desired)
Berlin W 30, Rosenheimerstr. 15 II Sprechst. 10–12.

Margarethe Toeppe
BERLIN W, Gossowstr. 3 Sprechzeit 9–10 und 1–2 Uhr
Dirigentin des Margarethe Toeppeschen Frauenchors, Pianistin und Lehrerin des Klavierspiels von den Anfangsgründen bis zur Konzertreife
Ensemblestunden 4- und 8händig, prima vista
Theorie und Geschichte der Musik

F. Heuckeshoven
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen. Engagement durch eigene Theater-Agentur.
Königl. Hofopernsänger a. D., langjähriger lyrischer Heldentenor an ersten Hof- und Stadttheatern.
Konzertsänger u. Gesangspädagoge.
Charlottenburg, Kantstraße 42.

Franz Ewert
BERLIN W 30, Kyffhäuserstraße 32 Sprechstunden 4–5 Uhr
Organist und Chor-Dirigent
Unterricht im Orgelspiel und Harmonium, Dirigent des Cäcilien-Vereins an St. Matthias
Probe: Montag und Donnerstag 8–½10 Uhr abends in der Aula des Pfarrhauses Hohenstaufenstrasse 2

Rudolf Fiering
Gesanglehrer u. Chordirigent
Berlin-Grunewald, Caspar Theyßstr. 30 I
Tel.: Wilm. A. 3094

Felix Brandes
Charlottenburg, Kantstr. 147 (Savignyplatz)
Baß-Bariton. Konzert- u. Oratoriensänger.
Gesangspädagoge an der Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg

Stimmbildner
Ejnar Plockross
Naturgemäße Entwickelung der Sprech- und Gesangstimme. Spezielle Pflege für kranke und beruflich angestrengte Stimmen.
Berlin W, Meierottostr. 5 — Sprechst. Sonnt. 9–10, Dienst. 3–5.

Frau Professor Dr. Adalbert von Hanstein
Vortragskünstlerin u. Lehrerin für Sprechtechnik. Empfohlen durch Rudolf Presber u. Albert Traeger.
Berlin W 50, Marburgerstr. 14
Sprechstunde 2–4 Uhr.

Willy Collin
Erster Kapellmeister am Stadttheater zu Bern, im Sommer Dirigent der Morwitzoper in Berlin. Partien-Studium für Oper und Konzert.

Otto Becker **Bianca Becker-Samolewska**
GRUNEWALD, Caspar Theyss-Str. 24
I. Organist der alten Garnisonkirche □ Lehrer a. d. Kgl. Hochschule für Musik □ Klavier, Orgel, Theorie, Kammermusik, Konzertakkompagnement, Korrepetition.
Violinvirtuosin
Konzertmitwirkung, Kammermusik, Violinunterricht.

Gustav Franz
Berlin W 30, Freisingerstraße 11.
Konzert- und Oratoriensänger
Bariton
Ausbildung im Gesang für Konzert und Oper

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stimmbildung und Stimmgymnastik!

Richtiges, zweckentsprechendes Üben, bedingt durch tägliche Aufsicht; daher schon nach kurzer Zeit sicheres Urteil über Fähigkeiten.

Ziel ist: Erfolgreiches Weiterarbeiten ohne tägliche Aufsicht.

Sprechstunde 4—5. Prospekt wird gern übersandt.

Gustav Kirchberg, Charlottenburg, Mommsenstr. 6.

Hetty Pape — Lehrerin für Rezitation an der Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg
Halensee, Joachim Friedrichstr. 12.

Inka von Linprun — Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin und Lehrerin a. d. Musikbildungsanstalt zu Berlin-Charlottenburg
Künstlerischer Einzelunterricht. ▫ Kammermusik u. Harmonielehre. Fernspr.: Charlottenburg 6900. Schlüterstr. 55.

Willy Freytag-Frey — Tenorist * Vollständige Ausbildung im Gesang für Konzert, Oper und Oratorien
Berlin W 15, Kurfürstendamm 34. ▫ Sprechstunden 1—2 und 5—6.

Theodor Prusse — = Pianist u. Konzertbegleiter. =
Für Unterricht schriftliche Anmeldungen erbeten.
BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Ilka-Helene Hartwig — Herzogl. Braunschweigische Hofopernsängerin.
Gesangsmeisterin für Bühne, Konzertsaal u. Privatstudium.
Berlin W 15, Fasanenstraße 59.
Sprechzeit: 11—2 Uhr.

AUGUST REUSS — Charlottenburg, Dahlmannstr. 8
Unterricht in musikalischer Theorie, Kompositionslehre, Instrumentation.

PAUL G. THIELE, Gesangspädagoge. ▫ Vollständige Ausbildung für Berufssängerinnen u. Sänger.
Berlin W-Schöneberg, Stubenrauchstr. 9.

Franz Grunicke — Professor. Orgel, Klavier, Harmonielehre. Berlin W 57, Steinmetzstr. 49 II.

Mieczyslaw Rybier — Geigenkünstler. ═══
Unterricht im Violinspiel u. Kammermusik.
BERLIN W, Bülowstr. 52.

Ernst Petermann — Geigenkünstler — Kammermusik.
Berlin-Charlottenburg
Mommsenstraße 23.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Elsa Rüegger
Violoncellistin
Unterricht in Violoncell- und Kammermusik
Berlin W. Savignyplatz 5 III.

Max Modern
Violinvirtuose
Direktor des Modernschen Konservatoriums.
BERLIN W. Spichernstrasse 14.
Unterricht im Violinspiel. — Engagements für Konzerte bitte an direkte Adresse zu richten.

Otto Werth, Bariton
Konzert- u. Oratoriensänger.
Berlin W 30
Barbarossastr. 44
Fernspr. Amt VI 14186.

KONSERVATORIUM
Direktion: Ottilie v. Hanuschewski
Ausbildung in allen Fächern der Musik
Berlin W 57, Steinmetzstr. 42.

Walter Scharwenka
Komponist ▫ ▫ Orgel, Klavier und Theorie
Berlin W 15, Fasanenstr. 59
Sprechstunde 9—10.

Käthe Hauffe
Lieder- u. Oratoriensängerin
Hoher Sopran
Berlin W. 30, Motzstrasse 16 6th. II.

Elisabeth Gerasch
Altistin
Berlin W,
Kleiststraße 6.

CLARA SCHWARZ Mezzo-Sopran * Konzertsängerin u. Gesanglehrerin
BERLIN W, Marburgerstraße 18 III. Sprechstunde 3—5.

Albrecht Löffler
hr. Mitglied des Waldemar Meyer-Quartetts. Violoncello-Virtuos.
Berlin W 30
— Kyffhäuserstrasse 10 I. —

Anton Sistermans
Berlin-Halensee
Joachim Friedrichstr. 47.

Helene Reichert
Klaviervirtuosin.
Unterricht und Kammermusik
Anmeldungen erbeten. BERLIN-WESTEND, Ahornplatz 3.

Pfannschmidt'scher Chor
Dirigent: Heinrich Pfannschmidt, Königl. Musikdirektor.
Proben jeden Donnerstag von 7—9 Uhr in der Aula des Dorotheenstädtischen Realgymnasiums, Berlin NW, Georgenstr. 30/31.
BERLIN-PANKOW, Schloßstraße 9. ▭ Fernsprecher: Amt Pankow 3018.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicoline Zedeler (Schule Theodore Spiering) · Violinvirtuosin und Lehrerin · Berlin W, Bambergerstr. 18a.

Max Wigodzki ▫ **Gesangspädagoge.**
Verfasser der **„Meistergesangs-Schule"** und **„Gesangstechnische Übungen".**
Leiter des **Berliner Konservatoriums,** gegr. 1883.
Vollständige künstlerische Ausbildung für Oper und Konzert
Eintritt jederzeit. ▫ Mäßige Bedingungen. ▫ Prospekte kostenlos.
Sprechzeit: 12—1 und 4—5 Uhr.
BERLIN W, Kurfürstenstraße 144, an der Potsdamerstraße.

Frau Felix Schmidt-Köhne Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Professor Felix Schmidt Ausbildung im Gesang ◇ für Konzert und Oper ◇
BERLIN W 50, Rankestr. 20.

Jacob Winiezky Violinvirtuose.
Unterricht im höheren Geigenspiel.
Berlin W.
Motzstr. 7.

Anna von Gabain = Pianistin, =
Berlin W 15,
□□□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□□□ Uhlandstr. 30 III.

Otto Süsse, Bass-Bariton. Lieder-, Balladen- und Oratoriensänger.
Gewissenhafte Ausbildung in Gesang und Deklamation.
Berlin-Wilmersdorf. (Fernspr.: Wil. A. 3892) Gasteinerstraße 9.

Emmi Leisner Konzert- und Oratoriensängerin * Alt- und Mezzosopran
BERLIN W 15, Meierottostr. 3.

Maria Seret-van Eyken Altistin * Konzert- u. Oratoriensängerin
Berlin-Wilmersdorf, Motzstrasse 38 * Sprechstunde 4—5 Uhr.

CLEMENS SCHMALSTICH Pianist, Komponist, Konzertbegleiter
Kapellmeister am Neuen Schauspielhaus
Berlin W 30, Lindauerstr. 4/5 part.

Leo Halir Kgl. Kammermusiker. ▫ Violoncellist.
Charlottenburg 4, Kantstraße 60. Sprechst. 2—4.

Carl Halir Professor a. d. Kgl. Hochschule f. Musik.
Berlin W 15, Lietzenburgerstrasse 46 part.
(Tel.: Wilm. 1286) Dienstag und Freitag 3 — 4.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bernhard Irrgang
Charlottenburg, Goethestraße 81.

Königlicher Musik-Direktor, Organist an St. Marien u. an der Philharmonie. Ausbildung im Orgelspiel. Einstudieren von Oratorien.
——— Anmeldungen schriftlich. ———

Erna Klein
Klavier-Virtuosin ▭ Kammermusik
Lehrerin am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium
BERLIN NW, Altonaerstrasse 12

Elise Hoffmann
Lehrerin des Kunstgesanges (Methode Aglaja Orgeni, Dresden)
BERLIN W, Lützowstr. 69II. Sprechstunden vormittags 11—1 Uhr.

Anna Stephan
(Altistin) ◦ Konzert- u. Oratoriensängerin
Charlottenburg,
Berlinerstraße 39.

Berthold Knetsch
Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
Ausführliche Prospekte unentgeltlich.

Adelin Fermin
BERLIN W 30, Motzstraße 65
Fernsprecher: VI, 13155, Sprechzeit 3—4 Uhr
Lyrischer Bariton
Konzert- und Oratoriensänger
Unterricht im französischen und italienischen Kunstgesang

PAUL ELGERS
Violin-Virtuose
Direktor des Eichelbergschen Konservatoriums
Ausbildung im Violinspiel
Sprechstunde 12—1, 5—6
im Konservatorium Charlottenstr. 28.

Else Sievert
Konzertsängerin.
Lehrerin für Gesang am Sternschen Konservatorium.
Montag und Donnerstag 3—5. **Ansbacherstr. 32, I.**

Ohne jede Anzahlung ◆ *Auch Sonntags geöffnet.*
verkaufe ich **Pianos** erstklassiges Fabrikat (9 × prämiiert Staatsmedaille) in allen Holz- und Stilarten, von wunderbarer Tonfülle (Flügelton), gegen kleine monatliche Teilzahlung **ohne jeden Preisaufschlag.**
Für jedes Instrument gewähre ich 20jährige schriftliche Garantie.
Conrad Krause Nchfg.,
Berlin W 50,
Ansbacher Str. 1 — Ecke Kurfürstenstr.
Telephon Ch. 10410.

Ella Schmücker
Konzertsängerin ▭ Sopran
Steglitz-Berlin, Belfortstraße 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Käte Becker, Sopran, Konzert- u. Oratoriensängerin, **Charlottenburg**, Leibnizstraße 17.

Adolf Göttmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung, Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85 a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Akademie für Kunstgesang

von **MAX GIESSWEIN,**
Königl. Sächsischer und Württembergischer Hofopernsänger a. D.
BERLIN W. 50, Kulmbacher Straße 6.

Einzel- und Klassenunterricht. Dramatischer Unterricht.

Spezialität: **Wiederherstellung verbildeter Stimmen.**

☞ Auf Grund langjährigen Studiums bei ersten Meistern, eingehenden Studiums der Stimmphysiologie sowie erfahrungsreicher Bühnentätigkeit in ersten Stellungen als lyrischer und Heldentenor an ersten Theatern (Stadttheater Hamburg, Frankfurt/Main, Hoftheater Dresden, Stuttgart) bin ich in der Lage, eine gründliche gesangstechnische und dramatische Ausbildung jeder Stimmgattung (für Oper und Konzertsaal) bis zur völligen künstlerischen Reife zu verbürgen.

Eugen Tetzel

:: :: Klavierpädagog :: ::

Jane Tetzel-Highgate

Lehrerin des Kunstgesanges (Etelka Gerster)

Berlin W 30, Bambergerstrasse 28

Neuer Lehrgang des Klavierspiels. Preis 3 Mk. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin-Tempelhof.

Vera Maurina-Press

Klaviervirtuosin, Lehrerin an der John Petersenschen Akademie
Berlin W, Neue Winterfeldstrasse No. 31.

CLARA HOPPE, Komponistin und Gesanglehrerin **CHARLOTTENBURG II, Knesebeckstr. 76.** Sprechst. Freitag 5—7 Uhr.
Lieder und Balladen, Kompositionen nach eigenen Dichtungen für Orchester, Klavier und Singstimmen im Verlage von **Richard Kaun, Robert Krohn, Ries & Erler, Berlin.**

Otto Nikitits

Violinist ▫ Geigenunterricht und Kammermusikspiel.
Berlin W. 57,
Bülowstr. 34.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Darío Saavedra, Pianist, Konzert und Unterricht, **BERLIN-W.I,** Kaiser-Allee 176.

Martha Braun Sopranistin. Gesangschule. Ausbildung für Oper und Konzert **BERLIN W 50,** Neue Ansbacherstrasse 15.

Fritz Masbach
Ausbildung im Klavierspiel
Berlin W.,
Uhlandstraße 39.
Konzertdirektion
Eugen Stern, Berlin.

Zahn-Atelier
Für Künstler. **W. 15, Uhlandstraße 53 I.** Für Künstlerinnen.
Frau M. Nisse,
Dentistin.
Zahnersatz in Metall u. Kautschuk. Kronen, Brücken ohne Gaumenplatte.
Sprechzeit: 9—1 u. 3—6 Uhr.

Spedition Berlin
A. WARMUTH
Hofspediteur Sr. Königl. Hoheit d. Prinzen Georg von Preussen
BERLIN
C 2, Hinter d. Garnisonkirche 1 a
NW 7, Schadowstrasse 4/5
W 15, Joachimsthalerstrasse 13.
Beförderung von Reisegepäck
∴ als Fracht- und Eilgut ∴
Empfangnahme und Zustellung
ankommender Reiseeffekten.

Emilie v. Cramer Gesangunterricht Methode Marchesi. BERLIN, Bayreuther Strasse 27.

Jeanne van Oldenbarnevelt, Spezialistin für Tonbildung, hygienisches Sprechen und :: : Atemgymnastik : :: **Berlin, Mansteinstr. 7**
„Die Atmungskunst des Menschen im Dienste der Kunst und der Wissenschaft"
(zur Behandlung und Heilung von kranken Stimmen, Kehlkopf-, Bronchial-, Lungenspitzenkatarrhen und Asthma).
Für Sänger, Schauspieler, Offiziere, Prediger, Lehrer usw.
Broschüre mit 20 Textabbildungen, Modell und Übungstafel. Preis 4 Mk. — Zu beziehen durch den Verlag **W. Möller** in **Oranienburg** b. Berlin, **Albert Stahl,** Musikhandlung, **Berlin W 35,** Potsdamerstr. 39, und durch jede Buchhandlung.

Für Oper und Operette
erteilt volle dramatische Ausbildung: Plastik, Mimik, Grazie, Atemtechnik (System Serafine Détschy) sowie Gesangunterricht
Laura Détschy, em. Hofopern- u. Opernsängerin,
Berlin W. 50, Neue Ansbacherstrasse 20.

Hermann Franz
Pianist u. Korrepetitor
Ausbildung für Klavier, Theorie, Instrumentation
Charlottenburg-Berlin
Kaiser Friedrichstr. 46

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Albert Jungblut
Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)
Berlin W. 30, Winterfeldstrasse 35.
Konzertdirektion Hermann Wolff,
BERLIN W. 35.

Fritz Becker
Violoncello
Mitglied des Schnirlin-Trio
Konzertdirektion Hermann Wolff
Berlin W. 50, Fürtherstrasse 8.

Valerie Zifelmann
Altistin, Lieder- u. Oratoriensängerin.
Unterricht in Stimmbildung, Aussprache und Vortrag.
Berlin W. 62,
Kleiststr. 37
(dicht am Nollendorfplatz).

Konservatorium des Westens
Grolmanstrasse 27, am Savignyplatz.
Direktion: Anna Schäben und Otto Hutschenreuter.
Ausbildung in Opern- und Konzertgesang, naturgemässe Stimmbildung, und sämtl. Instrumentalfächern. Neueingeführte grundbildende Lehrmethode, wie sie sich im Schwantzer'schen Konservatorium (Lutherstr. 44) glänzend bewährt hat, für Anfangs- und Repititionsklassen. Besondere Pflege aller Art Kammermusik für Kinder und Erwachsene unter persönlicher Leitung der Direktoren. Eintritt jederzeit. Prospekte kostenfrei. Jeden Mittwoch 1/2 8 bis 10 Uhr Orchesterübung für Schüler und Dilettanten im Saale des Konservatoriums.

Otto Hutschenreuter
Vollkommene Ausbildung im Violoncell-, Kammermusik- u. Orchesterspiel, sowie in der am Schwantzer'schen Konservatorium (Lutherstrasse 44, Berlin W) und am Konservatorium des Westens (Grolmanstr. 27, Charlottenburg) neu eingeführten allgemein-bildenden Elementarlehrmethode f. Lehrende und Lernende. BERLIN W 62, Lutherstraße 44.

Fanny Opfer
Hoher Sopran.
Konzert- und Oratoriensängerin.
Gesanglehrerin.
Berlin W., Bülowstraße 32 part.
Sprechstunden 3—4. Fernsprecher VI. 13096.

George Fergusson
Baritonist.
Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.
Berlin W, Augsburgerstr. 64.

Leo Zelenka—Lerando
Harfenvirtuose
Im Repertoire vorwiegend Manuskript-Kompositionen moderner Tonsetzer.
Künstlerischer Einzelunterricht.
Berlin-Charlottenburg,
Pestalozzistr. 71.

LOLA RALLY
Kgl. Sängerin
Hoher Sopran
Konzert und Oratorien
BERLIN W,
Neue Winterfeldstr. 30.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Luise Geller-Wolter

= Altistin =
Charlottenburg,
Grolmanstr. 28.

Hans Solty

Klaviervirtuose * Konzert, Unterricht u. Kammermusik
BERLIN W, Badenschestr. 22
Konzert-Direktion: Jules Sachs, Berlin W.

Willi Kewitsch

Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin.
Berlin-Schöneberg,
Heilbronnerstrasse 17.

AUGUST WEISS

Klavier u. Komposition
Berlin W 30,
Luitpoldstr. 21.

Wichtig für Wagnersänger

Keine italienische Methode.

Der Sprechgesang — (Das pathetisch gesprochene Wort) — als Grundlage einer rationellen Stimmbildung.

Einzig richtiger Weg zur höchsten Vollendung des Kunstgesanges.

Berlin W. 30, Heilbronnerstr. 26.
Sprechstunde 4—5. Fernspr. Amt VI, 17898.

Jung-Janotta, Gesangspädagoge.

Dr. Bruns-Molar

Gesangspädagoge, Lehrer für Solegesang
am Stern'schen Konservatorium
BERLIN W, Haberlandstraße 4.
Sprechstunde: 1—2 Uhr.

Verfasser der Schriften:

1. Das Problem der Kontraaltstimme. M. 3.
(Chr. Fr. Vieweg, Gr.-Lichterfelde)
2. Neue Gesangmethode nach erweiterten Grundlagen vom primären Ton, gemeinverständlich dargestellt. M. 3.—
(Otto Dreyer, Berlin W 30)

Anerkennungsstimmen durch die gesamte Presse.

Reinhold Vorpahl

Langjähriger Lehrer des Mandolinen- u. Guitarrespiels
Berlin W 50 Nürnbergerstrasse 25
Amt Chlttbg. 5016

Verfasser
der „Neuen Reform Mandolinen Schule" II. Aufl.
des „Schatzkästlein für Guitarre-Freunde"
und Vorpahls „Mandolinen Album" I Eigene Kompositionen des Verfassers, wie auch Arrangements bekannter Musikstücke im mehrstimm. Satz.

SIGA GARSO

päd...
Lose Tonbildung ▫ Sing...
Berlin W 30, ...

Neuestes ...

„Schule der speziellen ...
auf der Basis des losen ...
praktischen Übungen. ...

Im Verlage von CHR. FR. VIEWEG, Berlin-Gr...

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg-Berlin.

Leibnizstrasse 65, je ca. 5 Minuten von den Bahnhöfen Knie, Bismarckstr., Savignyplatz, Charlottenburg.

Meisterschule f. Bühne u. Konzert. Schule für Hausmusik. Seminar für Musiklehrer u. -Lehrerinnen. — Chorschule.

45 Lehrkräfte. U. A.: Julius Lieban, Kgl. Hofopernsänger; Frau Prof. Rosa Sucher, Kgl. Kammersängerin; Fräulein Prof. Cornelia van Zanten, ehem. Kgl. Opernsängerin; Frl. Konzertmeister Inka von Linprun, Geigenkünstlerin; Prof. Richard Hausmann, Janko-Klaviatur; Victor Hausmann, Komponist; Dr. Karl Storck; Prof. Kulenkampff; Waldbald von Sadler-Grün; Franz Magnus-Bertinetti, Gesangsmeister; Prof. William Wolf; Felix Brandes; Dr. Erich Urban; Alexis Schönfeldt, ehem. Mitglied des K. K. Hofburgtheaters in Wien.

Sonderkurse in Gehörbildung, Primavista, Harmonielehre usw.

Eintritt jederzeit. — Prospekte werden kostenlos zugesandt.

Direktion:

Max Rettke, Sprechstunden 4—6 Uhr. Frau **Margarethe Kuhr-Golz**, Sprechstunden 11—1 Uhr.

Professor Waldemar Meyer Waldemar Meyer-Quartett **Berlin-Charlottenburg,** Giesebrechtstrasse 10.

Franz Magnus-Bertinetti Tenor * Konzert-, Opern- u. Oratoriensänger.

Ausbildung im Kunstgesang. ▭ Stimmbildung ausgehend von der alt-ital. (Mailänder) Schule. **Berlin W 30,** Neue Winterfeldtstr. 40. Sprechzeit 3—4.

Willy Deckert

Violoncell-Virtuose

Berlin-Charlottenburg

Kantstrasse 122.

Max Vogel

BERLIN-FRIEDENAU

Saarstrasse 1

Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Formenlehre, Instrumentation u. Komposition

Emil Olbrich

Konservatorium

BERLIN-SCHÖNEBERG

Apostel Paulusstrasse 7, am Wartburg-Platz

Unterricht in Gesang, Klavier- und Violinspiel, Theorie und Komposition

Arthur Spengler, Pianist

Konzertbegleiter von Frau Brigitta Thielemann

Berlin N., Schivelbeinerstr. 6

(Stadtb.: Schönhauser Allee)

Fritz Otto

Kapellmeister * Konzertbegleiter.

Korrepetition für Opern u. Oratorien.

Vortragsstudium für Liedergesang.

Berlin W. 50, Pragerstr. 5, Sprechzeit: 1—3.

Winterfeldt-Konservatorium und Opern-Schule

BERLIN W 30, Gleditschstr. 47 p. (am Winterfeldtplatz).

Direktor: Kapellmeister **Paul Antoni.**

Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik bis zur **Konzert-** bzw. **Bühnenreife.** Besondere Pflege klassischer Hausmusik. — **Lehrpersonal:** erfahrene Pädagogen und erstklassige Künstler.

Opernschule unter eigener Leitung des Direktors.

Eintritt jederzeit. Prospekte bitte zu verlangen. Sprechzeit: 11—1, 5—7. Sonntags: 11—1.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anton Wilhelm Leupold, Klavier- und Orgel-Virtuose
Gertrud Leupold-Igel, Konzertsängerin (Mezzo-Sopran u. Alt)
BERLIN SW 47, Yorkstrasse 89.

Fritz Krüger
Dirigent des Mengeweinschen Oratorien-Vereins, Chordirigent an der Bethlehemskirche, Komponist und Gesanglehrer
Berlin-Schöneberg, Tempelhoferstr. 17 II
= Sprechzeit: Dienstag und Freitag 2—3 =

Frau Arthur Nikisch
Gesangs- und Vortragsmeisterin
Vollständige Ausbildung für Lieder-Vortrag, Oratorium u. Oper
Leipzig, Thomasiusstr. 28 — Berlin W. 30, Neue Winterfeldstr. 21

Frau Dr. Maria Ipes Speet
Gesangspädagogin • Konzert- u. Oratoriensängerin
Vollständige Ausbildung für Oper u. Konzert
Berlin W, Barbarossastraße 41 — Schriftliche Anfragen erbeten.

Maestro Franz Emerich
Maestra Teresa Emerich
Ausbildung für Oper und Konzert
Berlin W 50, Nürnbergerplatz 6.

Alfred **APEL**
BERLIN W
Potsdamerstr. 80

Meisterklassen für Klavierspiel

Technische Spezialkurse
zur Entwicklung höchster virtuoser Leistungsfähigkeit.

Korrektur fehlerhafter Spieltechnik. Repertoire-Studium.

Einzel-(Privat-)Unterricht. Unterrichtssprache: Deutsch, Englisch, Französisch. Sprechstunde 11—1.

Für den Reklameteil: Wolfgang Simon, Berlin. XXXII Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

1908/9.

Universal-Edition

vom k. k. österr. Unterrichts-Ministerium mit Erlaß vom 5. Juli 1901, Z. 20.467 und vom 12. Juni 1902, Z. 19.042 als Lehrmittel empfohlen.

Im Jahre 1908 neu aufgenommene Werke.

Bei Bestellungen genügt die Angabe der zu jedem Werke links verzeichneten Nummer.

Nr.	Klavier zu zwei Händen.	M	Pf
1604	**d'Albert, E.**, Serenata . . . . n.	2	—
1774	**Behr, Fr.**, Album . . . . . n	3	—
1681	**Busoni, F.**, op. 30a. Nr. 1. Kontrapunktisches Tanzstück*)		
1681	— op. 30a. Nr. 2. Kleine Ballettszene III*)		
1925	**Csárdás-Album, Neues** (Nagy) n.	2	—
1883/4	**Dohnányi, E. v.**, op. 11. Vier Rhapsodien. Heft I—II . à n.	2	50
1558	**Drdla, Fr.** (Kubelik)-Serenade Nr. 1 . . . . . n.	1	—
1773	**Ende, vom H.**, Die Meisterwerke der Lied- u. Tanzform (Schatzkästlein) . . . . . n.	4	50
1703	**Gade**, op. 28. Sonate E-moll .	3	—
1902	**Goldmark**, „Sakuntala", Ouv. n.	2	—
1681	**Grünfeld, Alfred**, op. 37. Spanisches Ständchen*)		
1871	— Album . . . . . n.	3	—
	Inhalt:		
	op. 44. Nr. 1. Sérénade Orientale.		
	op. 44. Nr. 3. Petite Valse.		
	op. 45. Nr. 1. Romance.		
	op. 47. Nr. 2. Sérénade Napolitaine.		
	op. 50. Nr. 1. Chanson sans paroles.		
	op. 51. Nr. 3. Mazurka à la Viennois.		
	op. 51. Nr. 4. Valse mignonne.		
	op. 52. Aschenbrödel - Paraphrase.		
1869	**Gungl, Josef**, Tanz-Album . n	3	—
	Inhalt:		
	op. 31. Klänge aus der Heimat. Oberländler.		
	op. 62. Elite-Quadrille.		
	op. 63. Venus-Reigen. Walz.		
	op. 80. Träume auf dem Ozean. Walzer.		
	op. 148. Soldatenpolka (franç.)		
	op. 149. Hydropathen-Walzer.		
	op. 154. Gräfenberger-Walzer.		
	op. 182. Narren-Galopp.		
	op. 390. Wesernixe. Polka mazur.		
	Zsámbéki csárdás.		
1704	**Heller, St.**, op. 81. 24 Präludien	5	—
1707	— op. 85. 137. Vier Tarantellen	4	—
1708	— op. 119. 32 Präludien	3	—
1696	— op. 125. 24 Etüden	3	—
1709	**Henselt, Ad.**, op. 5. 12 Etüden	3	—
1713	**Hofmann, H.**, op. 52. Trompeter von Säkkingen	3	—

*) Im „Moderne Klaviermeister"-Album enthalten.

Nr.	Klavier zu zwei Händen.	M	Pf
1623/4	**Jensen, Ad.**, op. 8. Romantische Studien, Heft I—II . . . . à	2	—
1615/7	**Kienzl, W.**, op. 15. Aus meinem Tagebuch, Heft I—III . . à n.	2	—
1747/51	**Koschat, Th.**, Album I—V à n.	2	—
1752/3	— Walzer-Album I—II . . . à n.	3	—
1716	**Krause, Anton**, op. 2. Trilleretüd.	3	—
1715	— op. 5. Zehn Etüden	3	—
1734	**Krüger — Seifert**, Volksklavierschule . . . . . n.	3	—
1717	**Le Couppey, Felix**, op. 20. L'Agilité, 25 Etüden	3	—
1681	**Leschetitzky, Th.**, op. 36. Nr. 4. La Source*)		
1786	— op. 8. 2 Mazurkas . . . . n.	1	50
1870	— Album . . . . . n.	3	—
	Inhalt:		
	op. 39. Nr. 1. Barcarola (Venezia).		
	op. 39. Nr. 3. Canzonetta Toscana al antica (Firenze).		
	op. 40. Nr. 1. Jeu des ondes.		
	op. 40. Nr. 5. Danse à la russe.		
	op. 41. Nr. 1. Etude Humoresque.		
	op. 44. Nr. 4. Intermezzo en Octaves.		
	op. 45. Nr. 1. Arabesque en forme d'Etude.		
	op. 46. Nr. 1. Berceuse.		
1904/5	**Liszt, Franz**, Legenden I—II à n.	2	—
1681	**Longo, A.**, op. 13. Nr. 3. Capriccio*)		
1906	**Mihályi, J.**, op. 4. Sturm auf dem Plattensee, Phantasie . . . n.	1	50
1681	**Moderne Klaviermeister**, Alb. n.	3	—
	Inhalt:		
	Busoni, F., op. 30 a. Nr. 1. Kontrapunkt. Tanzstück.		
	— op. 30a Nr. 2. Kleine Ballet-Szene III.		
	Grünfeld, A., op. 37. Spanisches Ständchen.		
	Leschetitzky, Th., op. 36. Nr. 4. La Source.		
	Longo, A., op. 13. Nr. 3. Capriccio.		
	Schütt, Ed., op. 17. Nr. 2. Valse lente.		
	— op. 17. Nr. 3. Rococo.		
	— op. 28. Nr. 1. Capriccioso.		
	— op. 28. Nr. 2. Canzonetta.		
	— op. 35. Nr. 5. Präludium.		
1628	**Moszkowski, M.**, op. 1. Scherzo .	2	—
1629	— op. 6. Fantasie-Impromptu .	1	80
1630	— op. 8. Fünf Walzer	2	50

*) Im „Moderne Klaviermeister"-Album enthalten.

Nr.	Klavier zu zwei Händen.	M	Pf
1721	**Nicodé, J. L.**, op. 22. Ein Liebesleben	2	—
1867	**Pischna**, Etüden (Rehberg) . n.	3	—
1910/11	**Poldini, Eduard**, Alb. I—II à n.	1	50
1772	**Sartorio, A.**, Album . . . . . n.	3	—
1914	**Sauer, Emil**, Echo de Vienne, Valse de Concert . . . . . n.	2	—
1927	— Galopp de Concert . . . . n.	1	50
1773	**Schatzkästlein**, Die Meisterwerke d. Lied- u. Tanzform (v. Ende) n.	4	50
1724	**Scharwenka, X.**, op. 3. Fünf polnische Nationaltänze . . .	3	—
1776	**Scholtz, B.**, op. 20. Albumblätter	3	—
1681	**Schütt, Ed.**, op. 17. Nr. 2 Valse lente*)		
1681	— op. 17. Nr. 3. Rococo*)		
1681	— op. 28. Nr. 1. Capriccioso*)		
1681	— op. 28. Nr. 2. Canzonetta*)		
1681	— op. 35. Nr. 5. Präludium Es-dur*)		
1894/5	**Schytte**, op. 58. 16 mel. Vortrags-Etüden, Heft I—II . à n.	1	50
1699	**Sibelius, J.**, Album	3	—
	Inhalt:		
	op. 11. Nr. III. Alla marcia Karelia-Suite.		
	op. 12. Nr. 1 I. Satz a. Sonate.		
	op. 18. Nr. 7. Gebrochene Stimme		
	op. 24. Nr. 9. Romanze		
	op. 31. Nr. III. Gesang der Athener.		
	op. 41. Nr. II. Andantino aus Kyllikki.		
	op. 45. Nr. 10. Tanz-Intermezzo „Der Abend kommt" aus „Finnische Volksweisen".		
1765/6	**Sjögren, Emil**, op. 15. Auf der Wanderschaft, Heft I—II . à	2	—
1830	— Album . . . . . n.	3	—
	Inhalt:		
	Prelude. Serenata. Hochzeitsmarsch. Impromptu op. 36. Nr. 1 und 2. Nenia.		
1605	**Slunicko, Joh.**, Album . . . n.	3	—
	Inhalt:		
	op. 9. Präludium und Allegro appassionate.		
	op. 22. Drittes Impromptu.		
	op. 27. Nr. 1. Albumblatt.		
	op. 27. Nr. 2 Walzer.		
	op. 55. Nr. 1. Träumerei.		
	op. 55. Nr. 2. Walzer.		

*) Im „Moderne Klaviermeister"-Album enthalten.

Zu beziehen

durch sämtliche Buch- und Musikalienhandlungen.

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Universal-Edition 1908/9.

Klavier zu zwei Händen.

Nr.		M	Pf
1696	**Strauss, Rich.,** op. 1. Festmarsch	1	—
1782	— op. 40. Ein Heldenleben . nn.	6	—
1929	**Székely, J.,** Rhapsodie Hongr. Nr. 2 n.	2	—
1916	**Thern, Ch.,** op. 10. Perles de Vin de Champagne . . . . n.	1	—
1928	— op. 19. Deux Valses . . . . n.	1	50
1693	**Tonkeltora**	—	50
1930/1	**Volkmann, R.,** op. 21. „Visegrád", Heft I—II . . . . . à n.	2	—
1621/2	**Weingartner, F.,** op. 2. Acht Tonbilder, Heft I—II . . à n.	1	50
1798	**Weinwurm, Rud.,** op. 17. Alpenstimmen aus Oesterreich . n.	1	50
1800	**Wilm,** op. 8. Schneeflocken . n.	2	—

Klavierauszüge zu zwei Händen.

1689	**Tschaikowsky, Eugen Onegin,** n.	9	—
1853	**Verdi, G., Ernani** . . . . . n.	1	80
1857	— Maskenball . . . . . n.	2	—
1855	— Rigoletto . . . . . n.	2	—
1851	— Traviata . . . . . n.	2	—
1859	— Troubadour . . . . . n.	2	—
1731	**Wagner, R., Liebesmahl der Apostel"** mit beigef. Text	2	—
1727	— „Lohengrin" mit szen. Bem. und beigef. Text	10	—
1732	— „Tristan und Isolde" mit szen. Bem. und beigef. Text . . .	10	—

Klavier zu vier Händen.

1775	**Behr, F.,** Bunte Schmetterlinge, n.	3	—
1666	**Brahms, J.,** op. 23. Variationen über ein Thema v. Schumann	3	50
1667	— op. 36. Walzer	4	50
1879	**Dohnányi, E. v.,** op. 1. Quintett C-moll . . . . . n.	5	—
1901	**Erkel,** Hunyady László, Ouvert. n.	2	50
1903	**Goldmark,** Sakuntala, Ouvert. n.	3	—
1609/14	**Goldner, H.,** Suites I—VI . . à	2	—
1714	**Hofmann, H.,** op. 19. Italienische Liebesnovelle	3	—
1712	— op 52. Trompeter v. Säkkingen	3	—
1625	**Jensen, Ad.,** op. 18. 3 Klavierst.	3	—
1907/9	**Köhler, Louis,** op. 141. 100 mel. Stücke, Heft I—III . . . à n.	3	—
1754/5	**Koschat,** Walzeralbum, Bd. I—II à n.	3	—
1718	**Liszt, Fr.,** Transkriptionen aus R. Wagners Opern	5	—
1631	**Moszkowski, M.,** op. 8. 5 Walzer	3	—
1719/20	**Neumann, F.,** op. 1. 15 Klavier-Stücke f. Anfänger, H. I—II . à	3	—
1915	**Sauer, Emil,** Echo de Vienne, Valse de Concert . . . . . n.	3	—
1783	**Strauss, R.,** op. 40. Ein Heldenleben (Otto Singer) . . nn.	7	50
1919	**Volkmann, R.,** op. 3. Trio . . n.	6	—
1920	— op. 5. Trio, B-moll . . . n.	6	—
1921/2	— op. 21. Visegrád, I—II à . n.	3	—
1923,4	— op. 24. Ungarische Skizzen, 7 Stücke, I—II à . . n.	2	—
1677	**Wolf, H.,** Penthesilea (Reger) n.	4	50
1672	— Italien. Serenade (Reger) n.	3	—

2 Klaviere zu 4 Händen.

1796	**Berlioz, H.,** Ouverture, Benvenuto Cellini (Singer)	6	—
1797	— Ouverture, Le Carneval romain (Singer)	5	—
	— Romeo et Juliette:		
1793	Nr. 1. Grande Fête	7	50
1794	Nr. 2. Scène d'amour	4	50
1795	Nr. 3. La Reine Mab.	7	50
1785	**Strauss,** op. 40. Heldenleben nn.	7	50

2 Klaviere zu 8 Händen.

1784	**Strauss, R.,** op. 40. Heldenleben . . . . . nn.	15	—

Violine solo.

1761	**Dont, J.,** op. 35. Etudes et Caprices	6	—
1762	— op. 37. 24 Vorübungen zu Kreuzer-Rode-Etüden	5	—
1763/4	**Dont, J.,** op. 38a. 20 fortschreitende Uebungen mit Begleitung einer zweiten Violine, I—II à	3	—
1602/3	**Ries, Hub.,** Violinschule, I—II à n.	6	—
1801/18	**Schoen, M.,** Lehrgang f. d. Violin-Unterricht (Nowotny)		
	18 Hefte . . . . . à n.	1	20
	Heft 1 op. 32, A B C des Violinspieles.		
	„ 2—4 op. 22, 27. Erster Lehrmeister.		
	„ 5 Kleine Uebungsst.		
	„ 6, 7, 10 Leichte melodische Duette.		
	„ 8, 9, 11 Anw. z. Erlernung der Applikaturen.		
	„ 12 op. 39. Uebungen.		
	„ 13 op. 26. 12 Lektionen		
	„ 14—16 op. 47. Schule der Geläufigkeit.		
	„ 17—18 op. 3. 12 gr. Etuden.		
1767	— Lagenschule . . . . . n.	5	—
1733	**Wichtl — Michaelis,** Violinschule. bearb. von Linarz . . . . n.	3	—

Zwei Violinen.

1892/3	**Fuchs, Rob.,** op. 55. Zwanzig Duette. Heft I—II . . . à n.	1	50

Violine und Klavier.

1866	**Bériot-Album** (Sitt) . . . . . n.	1	50
1556	**Drdla, F.,** (Kubelik) - Serenade Nr. 1 . . . . . n.	1	50
1886/7	**Fuchs, Rob.,** op. 74. Zehn Phantasiestücke. Heft I—II . à n.	3	—
1889	— op. 77. Violinsonate E-dur n.	5	—
1843	**Lehár, Fr.,** Ungar. Phantasie n.	2	—
1912	**Rieding, Osk.,** 6 Vortragsstücke. Erste Folge . . . . . n,	3	—
1913	— 6 Vortragst. Zweite Folge n.	3	—
1771	**Ries, F.,** op. 26. Suite	6	—
1788	**Saint-Saens, C.,** op. 20. Konzertstück	5	—
1790	**Schumann, Georg,** op. 12. Sonate Cis-moll	6	—
1725	**Singelée, J., B.,** op. 123. Lohengrin-Phantasie (Hofmann) . .	2	—

Violoncello solo.

1777	**Lier, van,** Bogentechnik	3	—
1778	**Schröder, Alw.,** Techn. Studien n.	3	—
1994	**Jeral, W.,** Skalen- und Dreiklangstudien	1	—

Violoncello und Klavier.

1683	**Cui, C.,** op. 3. Nr. 3. Cantabile. (Im Cello-Meister-Album Nr. II.		
1682	**Davidoff, C.,** op. 37. Nr. 1. Albumblatt. (Im Mod. Cello-Meister-Album Nr. I)		
1557	**Drdla,** (Kubelik)-Seren. Nr. 1 n.	1	50
1878	**Dohnányi,** op. 12. Konzertstück n.	4	—
1890,1	**Fuchs, Rob.,** op. 78. Sieben Phantasiestücke. Heft I—II . à n.	2	—
1682	**Goens, van D.,** op. 35. Saltarello. (Im Cello-Meister-Album Nr. I)		
1683	**Jeral, Wilhelm,** op. 6. Nr. 2. Zigeunertanz. (Im Mod. Cello-Meister-Album Nr. II)		
1683	**Neruda, Fr.,** op. 11. Berceuse slave (Im Mod. Cello-Meist.-Alb. Nr. II)		
1682	— op. 64. Mazurka. (Im Mod. Cello-Meister-Album Nr. I)		
1683	**Popper, David,** op. 33. Tarantelle. (Im Cello-Meister-Album Nr. II)		
1682	— op. 39. Elfentanz. (Im Mod. Cello-Meister-Album Nr. I)		
1789	**Saint-Saens,** op. 16. Suite D-moll	7	—
1682	**Moderne Cello-Meister,** Alb. I n.	3	50
1683	**Moderne Cello-Meister,** Alb. II n.	3	50

Kammermusik.

1880	**Dohnányi,** op. 1. Klavierquintett (C-moll) . . . . . n.	6	—
1881	— op. 7. Streichquart. (A-Dur) n.	6	—
1882	**Dohnányi,** op. 10. Serenade für Violine, Viola u. Violoncello n.	4	—
1885	**Fuchs, Rob.** op. 72. Klavier-Trio n.	6	—
1888	— op. 75. Klavierquartett . . n.	6	—
1799	**Saint-Saens,** op. 14. Klavier-Quintett A-moll	15	—
1787	— op. 18. Klavier-Trio F-dur .	10	—
1792	**Schumann, Georg,** op. 25. Klavier-Trio	10	—
1791	— op. 29. Klavier-Quartett . . .	15	—
1633/5	**Trio-Album für die Jugend.** Söchting. op. 36. Heft I—III à n.	1	20
1917	**Volkmann, R.,** op. 3. Klav.-Trio n.	6	—
1918	— op. 5. Klavier-Trio . . . . n.	6	—
1676	**Wolf, Hugo,** Streichquartett in D-moll . . . . . n.	6	—
1675	— Italienische Serenade. Streichquartett . . . . . n.	3	—

Orgel.

1881	**Hägg, Gust.,** Album, enthaltend 6 Original-Kompositionen . .	2	—
	Kothe, Bernhard, Handbuch für Organisten. Sammlung von Orgelstücken in allen gebräuchlichen Tonarten zur Benützung beim Gottesdienste, sowie zum Studium.		
1819	I. Teil. Für Mindergeübte n.	4	50
1820	II. Teil. Für Geübtere . . n.	4	50
1821	III. Teil. Joh. Seb. Bach, Fugen und Präludien aus dem „Wohltemp.-Klavier", für Orgel bearb. von J. G. Zahn . . . . . n.	4	50
1759/60	**Rheinberger, Jos.,** op. 156. Zwölf Charakterstücke Heft I—II . à	3	—

Harmonium solo.

1847	**Harmonium-Album,** I und Folge. I: Schubert-Lieder mit beigefügt. Text (Reinhard) n.	1	50
1848	II: Mendelssohn-Schumann-Lieder mit beigefügt. Text (Reinhard) . . . . . n.	1	50
1632a	**Reinhard, Aug.,** op. 45. Kleine Harmoniumschule deutsch und englisch . . . . . n.	3	—
1632b	— dto., deutsch und franz. . n.	3	—

Studien für Gesang.

Sieber, Ferdinand. Vokalisen und Solfeggien.

Erste Stufe.

1642/7	— op. 92—97. 36 achttaktige Vokalisen.		
	Für Sopr., Mezzo-Sopr., Alt à	3	—
	Für Tenor, f. Bariton, f. Baß à	3	—

Zweite Stufe.

1648/53	— op. 151—156. 60 Solfeggien von mittlerer Schwierigkeit.		
	Für Sopr., Mezzo-Sopr., Alt à	3	—
	Für Tenor, f. Bariton, f. Baß à	3	—

Dritte Stufe.

1654/9	— op. 129—134. 60 Vokalisen zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen.		
	F. Sopr., Mezzo-Sopr., Alt à n	4	50
	Für Ten., f. Bariton, f. Baß à n	4	50

Vierte Stufe.

1660/5	— op. 78—83. 60 Vokalisen zur höh. Ausbildung der Technik.		
	F. Sopr., Mezzo-Sopr., Alt à n.	3	—
	F. Ten., f. Bariton. f. Baß à n.	3	—

Lieder und Gesänge für 1 Singst. m. Klavierbegl.

1668	**Berlioz, H.,** op. 7. Sommernächte	3	—
1860/1	**Hauptner, Th.,** 100 Lieder berühmt. Komponist. h. u. m. à n.	3	—

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nr.	Lieder u. Gesänge f. eine Singst. mit Klavierbegl.	M	Pf
1626/7	**Jensen, A.**, Album, 21 ausgew. Lieder, hoch und mittel . . à	3	—
	Enthaltend u. a. Lehn' deine Wang. — Ueber'n Garten, durch die Luft. — O laß dich halten, gold'ne Stunde. — In dem Schatten meiner Locken. — Klinge, klinge mein Pandero. — Murmelndes Lüftchen. — Am Ufer des Flusses Manzanares etc.		
1735/44	**Koschat**, Album, I—V, h. u. t. à n.	3	—
1690	**Mahler, G.**, Lieder eines fahrenden Gesellen . . . . . n.	3	—
1691/2	— Des Knaben Wunderhorn, I—II . . . . . à n.	3	—
1868	**Offenbach**-Album . . . . . n.	3	—
1722/3	**Reinecke**, 73 Kinderlied., I—II à n.	3	—
1618/20	**Sommer, Hans**, op. 2. Lieder u. Gesänge aus Wolffs „Rattenfänger von Hameln, H. I—III à	1	50
1684/5	**Strauss, Rich.**, Lieder u. Gesänge, Heft V, op. 15. Fünf Lieder, hoch und mittel . . . . à n.	3	—
	Inhalt: 1. Madrigal. 2. Winternacht. 3. Lob des Leidens. 4. Aus den Liedern der Trauer. 5. Heimkehr.		
1686/7	— Heft VI, op. 17. Sechs Lieder, hoch und mittel . . . . à n.	3	—
	Inhalt: 1. Seitdem dein Aug' in meines schaute. 2. Ständchen. 3. Das Geheimnis. 4. Aus den Liedern der Trauer. 5. Nur Mut! 6. Barcarole.		
1876	— Heft VII, op. 33. Vier Ges. n. Inhalt: 1. Verführung. 2. Gesang der Apollopriesterin. 3 Hymnus. 4. Pilgers Morgenlied.	3	—
1779/80	— Heft VIII, op. 41. Fünf Lieder, hoch und tief . . . . . à n.	3	—
	Inhalt: 1. Wiegenlied. 2. In der Campagna. 3. Am Ufer. 4. Bruder Liederlich. 5. Leise Lieder.		
1678/9	— Heft IX, op. 43. Drei Lieder, hoch und tief . . . . . à n.	3	—
	Inhalt: 1. An Sie. 2. Muttertändelei. 3. Die Ulme zu Hirsau.		
1872/3	— Heft X—XI, op. 59. Sechs Lieder I—II . . . . . à n.	3	—
	Inhalt: 1. Gefunden. 2. Blindenklage. 3. Im Spätboot. 4. Mit deinen blauen Augen. 5. Frühlingsfeier. 6. Die heiligen drei Könige aus dem Morgenland.		
1926	**Ungarische** Volkslieder (101) . n.	2	—
1680	**Weingartner, F.**, Album . . . n.	3	50
	Inhalt: op. 12. Die Wallfahrt nach Kevlaar. op. 15. Nr. 1. Schäfers Sonntagslied. op. 15. Nr. 5. Der Sommerfaden. op. 15. Nr. 6. Wunder. op. 16. Nr. 2. Liebesfeier. op. 17. Nr. 3. Liebe im Schnee.		
1697/8	— op. 22. Lied. u. Ges. I—II . à	3	—
	Heft I. Inhalt: 1. Geübtes Herz. 2. Wenn schlanke Lilien. 3. Ich fürcht' nie Gespenster. 4. Alle meine Weisheit. 5. Wie glänzt der helle Mond. 6. Schifferliedchen.		
	Heft II. Inhalt: 7. Lied vom Schuft. 8. Winternacht. 9. Nachtball. 10. Doppelgleichnis. 11. Das Gärtlein dicht verschlossen. 12. Unter Sternen.		
1669/70	**Wolf, Hugo**, Lieder a. d. Jugendzeit, hoch und tief . . . à n.	3	—
1673/4	— Beschsidene Liebe, h. u. t. à n.	1	—
1845/6	— Ueber Nacht, h. u. t. . . à n.	1	—

Lied. m. Mandolinenbegl.

1601	**Mandolinen**-Album, 150 Lied. n.	2	—

Lieder für Laute oder Guitarre.

1606	**Bd. I. Deutsche Lieder** (enthält 79 beliebteste Volksl.) n.	4	—
1607	**Bd. II. Deutsche Lieder** (enthält klass. u. mod. Lieder von Reger, R. Strauss etc. n.	4	—
1608	**Bd. III. Ausländ. Lieder** (enthält 86 versch. Lied., darunter italien., französ., span., engl., irische, schott., schwed., poln., böhm., amerikanische etc.) . n.	4	—

Lieder und Gesänge für zwei Singstimmen.

1701/2	**Duettenkranz** I—II . . . . . à	3	—
1862/5	**Hauptner**, 100 Duette I—IV à n.	3	—
1711	**Hiller, Ferd.**, op. 39. Volkstümliche Duette	1	50
1745/6	**Koschat**, Duett-Album I—II à n.	3	—

Klavierauszüge mit Text.

1639	**Händel**, Josua . . . (Ausgaben d. Händel-Gesellsch.) n.	3	—
1640	— Israel in Egypten (Ausgaben d. Händel-Gesellsch.) n.	3	—
1641	— Judas Maccabäus (Ausgaben d. Händel-Gesellsch.) n.	3	—
1637	— Samson . . . . (Ausgaben d. Händel-Gesellsch.) n.	3	—
1638	— Saul . . . . . (Ausgaben d. Händel-Gesellsch.) n	3	—
1694	**Mahler, Gustav**, Das klagende Lied . . . . . n.	6	—
1688	**Tschaikowsky**, Eugen Onegin n	15	—
1852	**Verdi, G.**, Ernani . . . . . n	5	—
1856	— Maskenball . . . . . n.	5	—
1854	— Rigoletto . . . . . n.	5	—
1850	— Traviata . . . . . n	5	—
1858	— Troubadour . . . . . n.	5	—
1730	**Wagner, Rich.**, Liebesmahl der Apostel	4	—
1726	— Lohengrin	15	—
1729	— Tristan und Isolde	15	—
1671	**Wolf, Hugo**, Christnacht . . n.	3	—

Orchester-Partituren.

1781	**Strauss, Rich.**, op. 40, Heldenleben, 16e Ausgabe . . . nn.	6	—

Im Jahre 1908 neu aufgenommene Werke Max Reger's

Klavier zu zwei Händen.

1953	Andante semplice con Variazioni aus op. 77a, übertragen vom Komponisten . . n	1	50
1956	op. 81. Variationen und Fuge über ein Thema v. Bach . . n.	3	—
1957	op. 82. Aus meinem Tagebuche. I Zwölf kleine Stücke n.	2	—
1958	II Zehn kleine Stücke n.	2	—
1959	op. 82. Nr. 5. Gavotte . . . . n.	1	—
1971	op. 89. 2 Sonatinen . . . . . n.	2	—
1986	op. 99. Sechs Präludien und Fug. I (Nr. 1—3) . . . . . n.	2	—
1987	II (Nr. 4—6) . . . . . n.	2	—

Klavier zu vier Händen.

1973	op. 90. Sinfonietta, (Müller—Reuter) . . . . . ns	6	—
1982	op. 95. Serenade . . . . . n.	6	—

Zwei Klaviere zu vier Händen.

1970	op. 86. Variationen u. Fuge üb. ein Thema v. Beethoven n.	4	—
1983	op. 96. Introduktion, Passacaglia und Fuge . . . . . n	4	—

Violine Solo.

1974	op. 91. 7 Sonaten I (1—2) . . . . . n.	2	—
1975	II (3—4) . . . . . n.	2	—
1976	III (5—6) . . . . . n.	2	—
1977	IV (7) . . . . . n.	2	—

Violine und Klavier.

1940	op. 72. Sonate in C-dur . . . n.	6	—
1968	op. 84. Sonate in Fis-moll . . n.	6	—
1969	aus op. 84, Satz II. Allegretto . n.	1	50
1978	op. 93. Suite im alten Styl . . n.	6	—
1979	Largo aus op. 93, Satz II . . n.	1	50

Violoncello und Klavier.

1955	op. 78. Sonate F-dur . . . . n.	6	—

Kammermusik (Stimmen).

1943	op. 74. Streichquartett D-moll n.	7	—
1952	op. 77a. Serenade für Flöte, Violine und Viola . . . . n.	5	—
1954	op. 77b. Trio für Violine, Viola und Violoncello	5	—

Orgel.

1989	op. 60. Sonate II D-moll	5	—
1990/2	op. 63. Monologe. 12 Stücke für Orgel. Heft I—III . . . à	3	—
1933/5	op. 67. 52 leicht ausführb. Vorspiele für die Orgel zu den gebräuchlichsten evangel. Chorälen Heft I—III à n.	3	—
1937/8	op. 69. Zehn Stücke für die Orgel		
1937	I Präludien, Fuge, Basso ostinato, Moment musical, Capriccio . . . n.	2	—
1938	II Tocata, Fuge, Romanze, Präludium, Fuge . . n.	2	—
1941	op. 73. Variationen u. Fuge üb. ein Originalthema . . . . n.	4	—
1991	Introduktion und Passacaglia .	2	—
1942	Schule des Triospieles. J. S. Bach's 15 zweistimm. Inventionen für Orgel bearb. mit K. Straube n.	1	50

Orgel und Violine.

1980	Largo aus der Suite op. 93, bearb. vom Komponisten . . . . . n.	1	50

Gesänge mit Klavier.

Nr.		M	Pf	Nr.
1932	op. 66, Zwölf Lieder für mittlere Stimme . . . . . n.	3	—	1429
	Inhalt:			
	1. Sehnsucht. 2. Freundliche Vision. 3. Aus der Ferne in der Nacht. 4. Du bist mir gut. 5. Maienblüten. 6. Die Primeln. 7. Die Liebe. 8. An Dich. 9. Erlöst. 10. Morgen. 11. Jetzt und immer. 12. Kindergeschichte.			1430
1936	op. 68. Sechs Gesänge für mittlere Stimme . . . . . n.	2	—	
	Inhalt:			
	1. Eine Seele. 2. Unterwegs. 3. Märchenland. 4. Engelwacht. 5. Nachtseele. 6. An die Geliebte.			1465 1466 1467
1939	op. 70. Siebzehn Gesänge f. hohe Stimme . . . . . n.	3	—	1468
	Inhalt:			1469
	1. Präludium. 2. Der König bei der Krönung. 3. Ritter rät dem Knappen dies. 4. Die bunten Kühe. 5. Gruß. 6. Elternstolz. 7. Meine Seele. 8. Die Verschmähte. 9. Sehnsucht. 10. Hoffnungstrost. 11. Gegen Abend. 12. Dein Bild. 13. Mein und Dein. 14. Der Bote. 15. Tränen. 16. Des Durstes Erklärung. 17. Sommernacht.			1470 1471 1465/71 1465a/d 1471a/d 1960 1961 1962
1944	op. 75. Achtzehn Gesänge f. hohe Stimme . . . . . n.	3	—	1963
	Inhalt.			1964
	1. Merkspruch. 2. Mondnacht. 3. Der Knabe an die Mutter. 4. „Ihr Herrlichen". 5. Schl. 6. „Ihr, Dämmer. 5. Böses Weib. imm für die Männer. 8. Wäsche im Wind. 9. All mein Gedanken. 10. Schwäbische Treue. 11. Aeolsharfe. 12. Hat gesagt — bleibt's nicht dabei. 13. Das Ringlein. 14. Schlafliedchen. 15. Darum. 16. „Das Fenster klang im Winde". 17. „Du brachtest mir deiner Seele Trank". 18. Einsamkeit.			1965 1966 1967 1437 1438 1439 1440
1945	op. 76. Schlichte Weisen. Bd. I, mittel . . . . . n.	3	—	1441
	Inhalt:			1437/41
	1. Du meines Herzens Krönelein. 2. Und willst du von mir scheiden. 3. Waldeinsamkeit. 4. „Wenn die Linde blüht". 5. Herzenstausch. 6. Beim Schneewetter. 7. Schlecht Wetter. 8. Einen Brief sollt' ich schreiben. 9. Am Brünnele. 10. Warte nur! 11. Mei Bua. 12. Mit Rosen bestreut. 13. Der verliebte Jäger. 14. „Mein Schätzelein", 15. Maiennacht.			1437/a/d 1441a/d 1442 1443 1444 1445 1446 1447
1946	dto. Bd. I. tief . . . . . n.	3	—	1448
1947	op. 76. Schlichte Weisen. Bd. II, hoch . . . . . n.	3	—	1449 1450
	Inhalt:			1442/50 1442a/d
	16. Glück. 17. „Wenn alle Welt so einig wär". 18. „In einem Rosengärtelein". 19. Hans und Grete. 20. „Es blüht ein Blümlein rosenrot". 21. Minnelied. 22. Des Kindes Gebet. 23. Zwiesprach. 24. Abgeguckt. 25. Friede. 26. Schwur. 27. Kindeslächeln. 28. Die Mutter spricht. 29. Schmeichelkätzchen. 30. Vorbeimarsch.			1450a/d 1472/4 1472 1473 1474
1948	dto. Bd. II, tief . . . . . n.	3	—	1472/4a/f
1949	op. 76. Schlichte Weisen. Bd. III, hoch . . . . . n.	2	—	1481
	Inhalt:			1481a/e
	31. Gottes Segen. 32. Von der Liebe. 33. Das Wölklein. 34. Reiterlied. 35. Mittag. 36. Schelmenliedchen.			1451/6
1950	dto. Bd. III, mittel . . . . . n.	2	—	1451
1951	dto. Bd. III, tief . . . . . n.	2	—	1452
1984/5	op. 97. Vier Lieder, h. u. t. à n.	2	—	1453 1454
	Inhalt:			1455
	1. Das Dorf. 2. Wiegenlied. 3. Ein Drängen ist in meinem Herzen. 4. Der bescheidene Schäfer.			1456 1451/6 (451a/d) 1456a/d)

Gesänge m. Orgelbegleitung.

Nr.		M	Pf	Nr.
	op. 19. Zwei geistl. Gesänge (mitt.)	1	80	1457/64
	Nr. 1. Passionslied			1457
	Nr. 2. Doch du ließest ihn im Grabe nicht			1458
	Zwei geistliche Lieder (mittel) .	1	50	1459 1460
	Nr. 1. Wenn in bangen trüben Stunden			1461
	Nr. 2. Heimweh			1462

Männerchöre.

				1463 1464
	op. 38. 7 Männerchöre.			1457/64 1457a/d) 1464a/d)
	Nr. 1. Ausfahrt			1475/77
	Nr. 2. Frühlingsruf			
	Nr. 3. Ueber die Berge			1475
	Nr. 4. Wie ist doch die Erde so schön			
	Nr. 5. Frohsinn			1476
	Nr. 6. Abendreih'n			
	Nr. 7. Heil ins Fenster			
	Partitur 1—7 . . . . . à	—	80	1477
	Einzelne Stimmen 1—7 . . à	—	25	
	op. 83. 8 Gesänge für Männerchor			
	Nr. 1. An das Meer. Partitur n.	1	50	
	Nr. 2. Lieblich hat sich gesellet. Partitur . . . n.	—	75	1475/„a/d 1477a/d
	Nr. 3. Abendständchen. Partitur . . . . . n.	—	75	1478/80
	Nr. 4. Husarendurchmarsch. Partitur . . . . . n.	1	50	
	Nr. 5. Hochsommernacht. Partitur . . . . . n.	—	75	1478
	Nr. 6. Eine ganz neu Schelmenweys. Partitur . n.	—	75	
	Nr. 7. Minnelied. Partitur . n.	—	75	
	Nr. 8. Freude soll. Partitur n.	1	50	
	dto. Stimmen Nr. 1, 4, 6, 8 à	—	30	
	dto. Stimmen Nr. 2, 3, 5, 7 à	—	20	
	5 ausgewählte Volkslieder. Für Männerchor bearbeitet.			
	Nr. 1. Herzweh			
	Nr. 2. Liebchens Bote			
	Nr. 3. Das Sternlein			
	Nr. 4. Mein Wanderl tief drunten			1478a/d
	Nr. 5. Ich hab die Nacht geträumt			1479
	Partitur 1—5 . . . . . à	—	50	
	Einzelne Stimmen 1—5 . . à	—	20	
	9 ausgewählte Volkslieder (Neue Folge). Für Männercher bearb.			
	Nr. 1. Die Erde braucht Regen			
	Nr. 2. Lebewohl			
	Nr. 3. Ach Bäumchen, du stehst			
	Nr. 4. Das Lieben bringt groß' Freud'			
	Nr. 5. Ich ging durch einen grasgrünen Wald			1479a/d
	Nr. 6. Sehnsucht			1480
	Nr. 7. Verlorenes Lieb'			
	Nr. 8. Trutze nicht			
	Nr. 9. Der Tod als Schnitter			
	Partitur 1—9 . . . . . à	—	50	
	Einzelne Stimmen 1—9 . . à	—	20	

Gemischte Chöre.

	op. 39. 3 sechsstimmige Chöre (Sopran, 2 Alt, Tenor, 2 Bässe).			
	Nr. 1. Schweigen. Partitur .	1		1480a/d
	Nr. 2. Abendlied. Partitur .	1	—	
	Nr. 3. Frühlingsblick. Partitur	1	—	
	Einzelne Stimmen . . . . à	—	20	
	Palmsonntagsmorgen. „Es fiel ein Tau". Für fünfstimmigen Chor a capella. (2 Sopran, Alt, Tenor und Baß) Partitur	1	50	1433
	dto. in Stimmen . . . . . à	—	30	1434
	9 ausgewählte Volkslieder. Für gemischten Chor bearbeitet.			1435a/d 1436
	Nr. 1. Liebesscherz			
	Nr. 2. Das Sternlein			
	Nr. 3. Liebesqual			
	Nr. 4. Vergebens			
	Nr. 5. Liebchens Bote			
	Nr. 6. Das Mädchen vom Lande			1972
	Partitur 1—6 . . . . . à	—	50	1981
	Einzelne Stimmen 1—6 . . à	—	20	1988

Gemischte Chöre.

	8 ausgewählte Volkslieder (Neue Folge). Für gem. Chor bearb.		
	Nr. 1. Mailied		
	Nr. 2. Ach Bäumchen, du stehst		
	Nr. 3. Liebeslied		
	Nr. 4. Ich hab die Nacht geträumt		
	Nr. 5. Trutze nicht		
	Nr. 6. Wie kommt's		
	Nr. 7. Schwäb. Tanzliedchen		
	Nr. 8. Es waren zwei Königskinder		
	Partitur 1—8 . . . . . à	—	50
	Einzelne Stimmen 1—8 . . à	—	20
	7 geistl. Volkslieder. Für gemischt. Chor bearbeitet. In 3 Heften.		
	I Nr. 1. Abendlied		
	Nr. 2. Altes Mailied in der Bittwoche. Partitur	—	50
	II Nr. 3. Es sangen drei Engel		
	Nr. 4. Da Jesus in den Garten ging. Partitur	—	50
	III Nr. 5. Ein fröhlich's Gesang uns. lieb. Frauen		
	Nr. 6. O Jesulein süß		
	Nr. 7. Wiegenlied d. Hirten a. d. Krippe zu Bethlehem. Partitur . .	—	50
	Stimmen Heft I—II . . . . à	—	20
	Stimmen Heft III . . . . . à	—	30
	12 deutsche geistliche Gesänge. Für gemischten Chor bearb. In 3 Heften.		
	I Nr. 1. Adventlied (fünfst.) (Melodie Halle 1704)		
	Nr. 2. Adventlied (fünfst.) (Melodie 1608).		
	Nr. 3. In dulci jubilo (sechsst.), Weihnachtslied aus dem 14. Jahrh.		
	Nr. 4. Weihnachtslied (fünfstimmig) 1697.		
	Nr. 5. Weihnachtslied (fünfstimm.) Ein alt Christ-Metten-Liedlein a. d. 14. Jahrh. Partitur	—	80
	Stimmen . . . . à	—	25
	II Nr. 6. Neujahrslied (vier bis achtstimmig) Herm. Schein 1627.		
	Nr. 7. Die sieben Worte Jesu (vier—sechsst.) Passionslied aus dem 14. Jahrh.		
	Nr. 8. Ein alt Lob- u. Freudenlied (fünf- bis siebenst.) a. d. 12. Jahrh. Partitur	—	80
	Stimmen . . . . à	—	25
	III Nr. 9. Nun sehet u. merket lieben Leut' (fünfst.) 1677.		
	Nr. 10. Schönster Herr Jesu (fünfst.) aus dem 17. Jahrh.		
	Nr. 11. Ich wollt', daß ich daheim wär' (vier- bis achtstimm.) 1430.		
	Nr. 12. Ein geistlich Klagelied (fünfst.) a. d. 15. Jahrh. Partitur	—	80
	Stimmen . . . . à	—	25

Chöre mit Orchesterbegl.

	op. 21. Hymne an den Gesang. für Männerchor mit Orchester od. Klavier. Partitur . . . n,	6	—
	Orchesterstimmen . . . . n.	9	—
	Chorstimmen . . . . . à	—	30
	Klavierauszug mit Text . . .	3	—

Orchester-Partituren (4°)

	op. 90. Sinfonietta . . . . . n.	6	—
	op. 95. Serenade . . . . . n.	6	—
	op. 100. Variationen u. Fuge üb. e. last. Thema v. Hiller n.	12	—

Digitized by Google UNIVERSITY OF MICHIGAN

GESAMT-KATALOG

Klavier zu zwei Händen.

Nr.		M	Pf
1604	**d'Albert, E.,** Serenata . . . . n.	2	—
5/6	**Bach, J. S.,** Wohltemp. Klavier (Czerny) I—II . . . . . à	2	—
1547/48	— Wohltemp. Klav. I—II . à	2	—
323	— Kleine Präludien u. Fugen	1	20
324	— 2- u. 3stim. Inventionen .	1	20
325	— Französische Suiten . . . (Julius Röntgen)	1	20
326/27	— Englische Suiten I—II . à	1	20
328/29	— Partiten I—II . . . . . à	1	20
520	— Chromat. Fantasie u. Fuge	1	—
330	— Italienisches Koncert . .	1	—
1546	— Chromatische Fantasie u. Fuge; Italienisches Konzert . . . . . zusammen	1	50
229/30	— Studien (Instruktiv geordnetes Album) (Erney) I—II . . à	1	50
625	— Concert in D-moll (Röntgen) f. 2 Klav. Partitur-Ausg.	1	20
1287	— Ausgewählte Choralvorspiele (Max Reger)	4	—
548	**Bach, Ph. E.** Klavierwerke. (Neue kritische Ausgabe von Heinrich Schenker)	2	—
812	— Als Einführung dazu: „Ein Beitrag zur Ornamentik" II. stark vermehrte Auflage. (umfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts und Beethovens) von H. Schenker	2	—
1539	**Bach, W. F.,** 12 Polonaisen . .	1	20
7	**Beethoven,** Sonaten (Door) Volksausgabe in 1 Bd. . . .	4	50
8/9	— Dieselben, Prachtausg. I—II à	3	—
101	— Stücke, Rondos etc. (Door)	1	50
102/3	— Variationen (Door) I—II . à	1	50
1314	— Variationen (siehe Bülow) .		
142	— Leichte Compositionen (Bagatellen, Rondo, Sonaten, Variationen) (Door)	1	—
691	— Septett op. 20 (Spigl) . . .	1	—
525/26	— Symphonien (Brandts-Buys) I—II . . . . . à	2	50
70	— Sämtl. Ouv. (Brandts-Buys)	1	50
490/92	— Album. (Berühmte Sätze aus B's Werken arrang. von J. P. Gotthard.) I—III . . . . à	1	20
301	— Concerte für 2 Klav. (W. & L. Thern) Partitur - Ausgabe I, op. 15, C-dur . . .	1	20
302	— dto. II, op. 19, B-dur . . .	1	20
303	— dto. III, op. 37, C-moll . . .	1	20
304	— dto. IV, op. 58, G-dur . . .	1	20
305	— dto. V, op. 73, Es-dur . . .	1	20
1774	**Behr, Fr.,** Album (Y penses tu?, Serenade du Pierrot, Turteltäubchen, Moulinette, Valse rêveuse) . . . . . n.	3	—
133	**Bertini,** 12 kleine Stücke	—	80
129	— Etuden, op. 29 . . . (Louis Köhler)	—	80
130	— Etuden, op. 32 . . .	—	80
132	— 25 Etuden für kleine Hände, op. 100 . . .	—	80
167	**Beyer,** Vorschule im Klavierspiel, op. 101 (J. P. Gotthard) .	1	50
1550	**Bocklet, H. von.** Neue populäre Klavierschule . . . . . n.	3	50
426	**Bruckner,** Syph. I C-m. (Stradal)	4	50
787	— Symph. II, C-moll (Stradal)	4	50
427	— Symph. V, B-dur (Stradal)	4	50
428	— Symph. VI, A-dur (Stradal)	4	50
843	— Symph. IX, C-moll (Löwe) .	4	50
1323	**Bülow,** Classische Klavierwerke aus Bülows Concertprogrammen Bd. I. (Bach, Beethoven, Scarlatti)	3	—
1324	— Bd. II (Beethoven, Field, Händel, Haydn)	3	—
1325	— Bd. III (Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Weber)	3	—
1326	— Chefs d'oeuvre classiques. Extraits des programmes de Concerts de H. de Bülow (Bach, Beethoven, Scarlatti) Ed. franç., angl.	5	—
1396	— op. 27. Lacerta. Impromptu .	1	50
1314	**Bülow-Beethoven,** Drei Variationenwerke v. Beethoven aus der Jugendzeit (deutsch und englisch) komplett	3	—
1314a/c	— Dieselben I—III . . . . . à	1	25
1316	**Bülow-Chopin,** Tarantella, op. 43, As-dur (nach H-dur transp.). Instr. Ausg. (deutsch u. engl.)	1	—
1317	**Bülow-Chopin,** Vier Impromptus (op. 29, 36, 51, 66). Instr. Ausg. (deutsch und englisch) . . .	1	50
1318/19	— Sämtl. Klav.-Etüden (op. 10 u. 25). Instr. Ausgabe (deutsch und englisch) I, II . . . . à	2	50
1320	— Auserles. Klav.-Etüden aus op. 10 und 25. Instr. Ausgabe (deutsch und englisch) kompl.	3	—
1304	**Bülow-Cramer,** 60 ausgew. Klavier-Etüden von J. B. Cramer, komplett . . . . . n.	6	—
1305/8	— Dieselben, I, II, III, IV . à n.	1	80
1309	— Sixty selected Pianoforte-Studies by J. B. Cramer. Edit. with English Fingering, in one volume . . . . . n.	6	—
1310	— Edit. with German Fingering, in one volume . . . . . n.	6	—
1381/84	— Sixty selected Pianoforte-Studies by J. B. Cramer. Edit. with German Fingering, vol. I—IV . . . . . à n.	1	80
1311/13	— 50 Etudes choisies pour Piano par J. B. Cramer, I, II, III, à n.	2	—
1321	**Bülow-Gluck,** Tanzweisen aus Opern v. Gluck (Orpheus, Alceste, Iphigenie in Aulis, Armide) komplett	3	—
1322	**Bülow-Händel,** Zwölf leichte Klavierstücke von Händel	2	—
1351	**Bülow-Mendelssohn,** op. 14. Rondo capriccioso. Instruktive Ausgabe (deutsch u. englisch)	1	50
1398	**Bülow-Moniuszko,** Polonaise caractéristique	1	20
1352	**Bülow-Weber,** op. 65. Aufforderung zum Tanze. Rondo. Zum Unterricht kritisch verbessert	1	—
1353	— op. 72. Polacca brillante. Zum Unterricht kritisch verbessert	1	50
1542	**Burgmüller, Fr.,** op. 100. 25 leichte u. fortschreit. Übungen . . . . . (H. Vetter)	1	—
1543	— op. 105. 12 brillante und melodische Etuden . .	1	—
1544	— op. 109. 18 Genre-Etuden	1	—
1681	**Busoni, F.,** op. 30a. Nr. 1. Kontrapunktisches Tanzstück*) . .		
1681	— op. 30a. Nr. 2. Kleine Ballettszene III*)		
	Chopin, (Nach den Originalüberlieferungen revidierte, mit Fingersätzen und Vortragszeichen versehene neue Ausgabe von Raoul Pugno.)		
1580/3	— Sämtl. Werke (Pugno). 4 Bde. komplett	14	—
1580	— I Walzer, Mazurkas, Polonais.	3	50
1581	— II Nocturnes, Balladen, Impromptus, Scherzos und Fantasie	3	50
1582	— III Etüden, Präludien, Rondos und Sonaten	3	50
1583	— IV Stücke, Barcarolle, Tarantelle, Konzerte etc. . . .	3	50
341	— Walzer	1	—
342	— Mazurkas	2	—
343	— Polonaises	1	50
344	— Nocturnes	1	50
345	— Balladen und Impromptus . .	1	50
346	— Scherzos und F-moll-Phantasie	1	50
347	— Etüden	1	50
348	— Präludien und Rondos . . .	1	50
349	— Sonaten	1	50
350	— 9 diverse Stücke (op. 12. Variations brillantes, op. 19. Boléro, op. 43. Tarantelle, op. 46. Allegro de Concert, op. 57. Berceuse, op. 60. Barcarole, op. 72. Nr. 2. Marche funèbre, op. 72. Nr. 3. 3 Ecossaises, op. posth. Variations sur un air allemand)	1	50
351	— Concerte	1	50
352	— Concertstücke	2	—
831	— Album	12	—
1316	— Bülow, Tarantella, op. 43, As-dur (nach H-dur transp.). Instr. Ausg. (deutsch u. engl.	1	—
1317	— Vier Impromptus (op. 29, 36, 51, 66). Instr. Ausgabe (deutsch und englisch)	1	50
1318/19	**Chopin-Bülow,** Sämtl. Klav.-Etüd. (op. 10 u. 25). Instr. Ausgabe (deutsch und englisch) I—II à	2	50
1320	— Auserles. Klav.-Etüden aus op. 10 und 25. Instr. Ausgabe (deutsch und englisch) kompl.	3	—
29	**Clementi,** Sonatinen, op. 36, 37, 38 (Hans Schmitt)	1	—
117/20	— Sonaten (Hans Schmitt) I-IV à	1	50
196	— Sonaten (Hans Schmitt) V (Supplement)	1	50
287/88	— Gradus ad Parnassum, I—II à	1	50
289	— Gradus ad Parnassum, III . .	2	—
121	— Préludes et Exercices (Hans Schmitt)	1	20
231	**Clementi-Tausig,** Gradus ad Parnassum (Wilh. Rauch) . .	1	50
617	**Commerslieder** (190 Commerslieder mit unterlegtem Text), herausgegeb. v. E. Kremser,	1	50
17/20	**Cramer,** Etüden (Karl Klindworth), I—IV . . . . . à	—	80
1304/13	— Bülow-Etüden (siehe Bülow)		
432	**Csárdás-Album** (C. Abrányi) .	1	50
1925	— **Neues** (Nagy Zoltán) . . n.	2	—
868	**Czerny,** op. 92, Toccata (Trneček)	—	50
123	— op. 139, 100 Uebungsstücke	1	—
181	— op. 261, 125 Passagenübungen	1	—
51	— op. 299, Schule der Geläufigkeit, komplett in 1 Bd. . . .	1	20
134/37	— Dieselbe in 4 Heften, I—IV à	—	50
182/3	— op. 335, Legato und Staccato. I—II . . . . . à	1	—
54	— op. 337, Vierzig tägl. Uebungen	1	—
184/85	— op. 365, Schule des Virtuosen, I—II . . . . . à	1	—
932/3	— op. 365, Schule des Virtuosen, III—IV . . . . . à	1	—
772	— op. 365, Schule des Virtuosen, komplett	2	50
190	— op. 399, Schule der linken Hand	1	20
186	— op. 481, 50 Uebungsstücke	1	—
59	— op. 584, Kleine Pianoforte-Schule (Hans Fink)	1	50
52	— op. 599, Erster Lehrmeister	1	—
124	— op. 636, Vorschule zur Fingerfertigkeit (Neu rev. Ausgabe)	1	—
53	— op. 740, Kunst der Fingerfertigkeit, komplett in 1 Bd.	2	50
146/51	— Dieselbe in 6 Heften, I—VI à	—	60
178	— op. 748, 25 Uebungen f. kleine Hände (Neu rev. Ausgabe) .	1	—
179/80	— op. 802, Praktische Fingerübungen (W. Rauch) I—II à	1	—
187	— op. 821, 160 8taktige Uebungen	1	20
188/89	— op. 834, Virtuosität (Neue Schule der Geläufigkeit). „Neu revidierte Ausgabe), I, II . . . à	1	—
143	— op. 849, 30 Etudes de Mécanisme (Vorschule der Geläufigkeit)	1	—
260	— 100 Erholungen (Wilh. Rauch)	1	—
195	— Erster Anfang (100 leichte Uebungen) (Wilh. Rauch) .	1	—
1822/23	— Etüden-Auswahl aus op. 139 u. op. 821, progressiv geordnet mit Fingersatz, Vortragszeichen u. Anmerkungen in deutscher, französischer, englischer und russischer Sprache nach Prof. Leschetitzky's Prinzipien von Hel. Koitsc Ed. I—II . à	1	—
116	**Diabelli,** Sonatin . . op. 151 u. 168	1	—
445	**Döhler,** Album (Jos. Erney) .	1	50
1883/4	**Dohnányi, E. v.,** op 11. Vier Rhapsodien. Heft I/II à n.	2	50
1558	**Drdla, Franz** (Kubelik)-Serenade Nr. 1 . . . . . n.	1	—
90	**Dussek,** 3 Sonaten, op. 10, 70 u. 77 (Ch. de Beriot)	1	50
110	— Berühmte Stücke (Beriot) .	1	—
198	— Sonatinen, op. 20 (Beriot) .	1	—
1530	**Duvernoy, J. B.,** op. 276. Vorschule der Geläufigkeit. 20 Etudes-Exerc. sans octaves	3	—
1501	**Dvořák-Album**	4	—
1773	**Ende, vom H.,** Die Meisterwerke der Lied- u. Tanzform (Schatzkästlein) . . . . . n.	4	50
745	**Epstein,** Alte Meisterstücke f. Kl. Bd. . . (Couperin, Rameau, W. F. Bach, Kirnberger, J. Chr. Bach) Für den Unterricht hier bearbeitet	1	50

*) Im „Moderne Klaviermusik" Album enthalten.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Universal-Edition 1908/9.

Nr.	Klavier zu zwei Händen.	M	Pf
922	**Epstein,** Alte Meisterst. f. Kl. Bd. II (Bird, Frescobaldi, Chambonnières, Kuhnau, J. S. Bach, Vivaldi, Daquin, W. F. Bach)	1	50
856	**Etüden-Album,** progressiv zusammengestellt, für den Unterricht neu revidiert, mit Fingersätzen und Vortragszeichen versehen v. Dir. Rud. Kaiser. Band I, Elementarstufe		
857	— „ II, Mittelstufe, 1. Teil		
858	— „ III, „ 2. Teil		
61	**Field,** Nocturnes (Alphonse Duvernoy)	1	20
852	**Fischhof, Robert,** Balletmusik aus Schuberts „Rosamunde", für den Konzertvortrag eingerichtet	1	50
1703	**Gade,** op. 28. Sonate E-moll	3	—
1321	**Gluck—Bülow,** Tanzweisen (siehe Bülow)		
1902	**Goldmark.** „Sakuntala", Ouv.	2	—
1681	**Grünfeld Alfred,** op. 37. Spanisches Ständchen*)		
1871	— Album. Inhalt:	3	—
	op. 44. Nr. 1. Sérénade Orientale.		
	op. 44. Nr. 2. Petite Valse.		
	op. 45. Nr. 1. Romance.		
	op. 47. Nr. 2. Sérénade Napolitaine.		
	op. 50. Nr. 1. Chanson sans paroles.		
	op. 51. Nr. 2. Mazurka à la Viennois.		
	op. 51. Nr. 4. Valse mignonne.		
	op. 52. Aschenbrödel-Paraphrase.		
1869	**Gungl, Josef,** Tanz-Album. Inhalt:	3	—
	op. 31. Klänge a. d. Heimat. Ländler.		
	op. 62. Elite-Quadrille.		
	op. 63. Venus-Reigen. Walzer.		
	op. 80. Träume a. d. Ozean. Walzer.		
	op. 148. Soldatenpolka. (franz.)		
	op. 149. Die Hydropathen. Walzer.		
	op. 154. Die Gräfenberger. Walzer.		
	op. 182. Narren-Galopp.		
	op. 390. Die Wesernixe. Mazurka.		
	Zámbéki csárdás.		
694	**Haberbier,** op. 53, Etudes Poésies (R. Epstein)	1	50
773/75	**Händel,** Klavierwerke (Neue kritische Ausgabe von W. Dörr) Bd. I—III à	1	50
974	— „ IV. Fughetten	1	—
999	— „ V. Jugendwerke	1	50
	— **Bülow,** (siehe Bülow)		
681	**Harmonie- und Melodielehre** (siehe Pembaur)		
1/4	**Haydn,** Sonaten (Instr. geord. Ausg. v. W. Rauch), I—IV à	1	50
157	— 12 kleine Stücke (W. Rauch)	1	—
158	— Original-Compositionen (Roxelane, Variationen, Stücke etc.)	1	20
658/59	— Symphonien (Fr. Spigl) I—II à	2	—
1354	**Haydn-Kirchner,** Sechs Symphonien, arr. v. Theod. Kirchner	3	—
1704	**Heller, Stephen,** op. 81. 24 Präludien	5	—
1707	— op. 85, 137. Vier Tarantellen	4	—
1708	— op. 119, 32 Präludien	3	—
1695	— op. 125 24 Etüden	3	—
1709	**Henselt, Ad.,** op. 5. 12 Etüden	3	—
689	**Herz,** Gammes et Exercices (Rauch)	1	—
1713	**Hofmann, H.,** op. 52. Trompeter von Säkkingen	3	—
91	**Hummel,** Sonaten und Stücke (Ch., de Beriot), I, op. 11, 13, 18. 55	1	50
92	— dto. I. 19, 81, 106, 109	1	50
93	— dto. III, op. 49, 57, 67, 107, 120	1	50
94	— Klavier-Concerte, op. 85, A-moll, op. 89, H-moll	1	50
760	— Etüden, op. 125 (H. Trneček)	1	50
455	**Italienische Opern-Ouverturen** (Rossini, Bellini, Cimarosa etc.) (G. Kremser)	1	20
1622/4	**Jensen, Ad.,** op. 8. Romantische Studien, Heft I—II à	2	—
1327	**Jordan, J. D.,** System. Schule der Klaviertechnik (deutsch und polnisch)	4	—
444	**Kalkbrenner,** Etüden (J. Erney)	1	50
1615/7	**Klenzl, W.,** op. 15. Aus meinem Tagebuch, Heft I—III à n.	2	—
1502	**Kirchner, Th.,** op. 70. Fünf Sonatinen, neu her. v. H. Vetter n.	2	—
339	**Klassische Stücke** (Wilh. Rauch)	1	50
1681	**Klaviermeister, Moderne,** (siehe Moderne Klaviermeister)		

*) Im „Moderne Klaviermeister"-Album enthalten.

Nr.	Klavier zu zwei Händen.	M	Pf
674	**Kleinmichel,** Klavierschule für den Anfangsunterricht	3	—
430	**Köhler,** Theoretisch-praktische Klavierschule, op. 238, nebst einem Anhange von 110 ausgewählten und nach fortschreitender Schwierigkeit geordneten leichtesten klassischen Kompositionen, Volksliedern und Opernmelodien, herausgegeben und revidiert von Wilhelm Rauch	3	—
431a/b	— 100 Melodische Uebungsstücke, op. 235, I—II à	1	50
1336	— op. 115, Etüden f. d. Klavierunterricht zur gleichen Ausbildung beider Hände à	1	50
686/87	**Komzák,** Tanz-Album I, II à	2	—
916	— dto. Band III	2	—
1747/51	**Koschat, Th.,** Album I—V à n.	2	—
1752/3	— Walzer-Album I—II à n.	3	—
1716	**Krause, Anton,** op. 2. Trilleretüden	3	—
1715	— op. 5. Zehn Etüden	3	—
1734	**Krüger—Selfert,** Volksklavierschule n.	3	—
1399	**Krug, D. — Richard Wagner,** op. 292, Schwanenlied aus „Lohengrin". Improvisation	1	20
95	**Kuhlau,** Sonatinen I. op. 20, Nr. 1—3, op. 55, Nr. 1—6, op. 59, Nr. 1—3 (Thern)	1	—
96	— dto. II. op. 60, Nr. 1—3, op. 88, Nr. 1—4 (Thern)	1	—
1400	**Kunz, K. M.,** op. 14. 200 kl. 2 stimmige Kanons. (Bülow-Inman.) (Deutsche Ausg.) n.	2	—
1401	— 200 Short two part Canons. (Bülow-Inman.) Englische Ausgabe) n.	2	—
1402	— 200 petits Canons à deux parties (Bülow.) (Französ. Ausg.) n.	2	—
1403	— 200 piccoli Canoni a due parti. (Bülow.) (Italien. Ausg.) n.	2	—
27	**Lanner,** Walzer-Alb. (Kremser)	1	—
1404	**Lazarus, G.,** op. 62. Der Tag eines Kindes. 7 kleine Erzählungen am Klavier	1	80
1717	**Le Couppey, Felix,** op. 20, L'Agilité, 25 Etüden	3	—
161	**Lemoine,** Etudes enfantines, op. 37	1	20
992	**Leschetizky, Th.,** Repertoire. 14 ausgewählte Stücke. Bd. I (Rameau, Scarlatti, Leschetitzky, Field)	3	—
993	— Bd. II (Mendelssohn-Bartholdy, Chopin)	3	—
994	— Bd. III (J. S. Bach, Mozart, Schubert, Weber)	3	—
1786	— op. 8. 2 Mazurkas n.	1	50
1681	— op. 36. Nr. 4. La Source*)	3	—
1870	— Album. Inhalt:	3	—
	op. 33. Nr. 1. Barcarola (Venezia).		
	op. 33. Nr. 3. Canzonetta Toscana al antico (Firenze).		
	op. 40. Nr. 1. Jeu des ondes.		
	op. 40. Nr. 5. Danse à la russe.		
	op. 41. Nr. 1. Etude Humoresque.		
	op. 44. Nr. 4. Intermezzo en Octaves.		
	op. 45. Nr. 1. Arabesque en forme d'Etude.		
	op. 46. Nr. 1. Berceuse.		
1531	**Liszt, Franz,** op. 1. Etudes en 12 Exercices, komplett	3	—
1904/5	— Legenden, I/II à n.	2	—
610	— „Bilder aus Ungarn", leicht spielbare Melodien	3	—
611	— Ungarische Rhapsodien Nr. 16 und 17	2	—
612	— Ungar. Rhapsodien Nr. 18 u. 19	3	—
615	— Zwei Csárdás	2	—
1503	— Album. Ausgew. Klavierst. von Franz Liszt	4	—
1681	**Longo, A.,** op. 13. Nr. 3. Capriccio*)		
389	**Mandyczewski,** op. 5, 30 Variationen über ein Thema von Händel	2	—
388	— op. 6, 10 Variationen über ein Thema von Händel	1	50
867	**Mayer Ch.,** op. 61, Etüden, (Trneček)	1	—
789	— op. 119, 12 Studien	1	50
845	— op. 121, Jugendblüthen	1	50
291/94	— op. 168, Neue Schule der Geläufigkeit, I—IV à	—	80
1577	— op. 168, I—IV kplt.	3	—

*) Im „Moderne Klaviermeister"-Album enthalten.

Nr.	Klavier zu zwei Händen.	M	Pf
533/36	**Mayer, Ch.,** op. 168, V—VIII à	—	80
745	**Meisterstücke, Alte,** 2 Bände (siehe Epstein).		
922			
128	**Mendelssohn,** Klavier-Werke (R. Fischhof)		
	I Lieder ohne Worte	1	50
619	— Dieselben. Prachtausgabe	2	—
138	— II op. 5. Capriccio; op. 7. Charakterstücke; op. 14. Rondo; op. 16. Fantasien; op. 33. Capricen; op. 72. Kinderstücke; Andante cantabile e Presto agitato	1	50
139	— III op. 28. Fantasie; op. 35. Préludes; op. 54. Variations sérieuses; op. 82 und 83. Variationen: op. 104. Etüden und Scherzi	1	50
159	— IV Concerte; op. 22. Capriccio; op. 29. Rondo; op. 43. Serenade	1	50
160	— V (Supplement) op. 6, 105, 106. Sonaten; op. 15. Fantasie über ein irländisches Lied; op. 104. 3 Präludien; op. 117. Albumblatt; op. 118. Capriccio; op. 119. Perpetuum mobile; Präludium und Fuge; Barcarole; 2 Klavierstücke	1	50
807	— Symphonien, op. 56, 90 (Brüll)	1	50
710	— Sämtliche Lieder und Gesänge mit unterlegtem Text (Rob. Fischhof)	2	—
442	— Ouverturen	1	50
296	— Album. Original-Compositionen und Arrangements (J. P. Gotthard)	1	—
636	— op. 25. Concert G-moll für 2 Klaviere (Rob. Fischhof) Partitur-Ausgabe	1	20
637	— op. 40. Concert D-moll für 2 Klaviere (Rob. Fischhof) Partitur-Ausgabe	1	20
	— **Bülow,** op. 14. Rondo capriccioso (siehe Bülow)		
1504	**Mexikanisches Walzer-Album.** Die 10 berühmtesten mexikan. Walzer n.	2	50
1906	**Mihályi, J.,** op. 4. Sturm auf dem Plattensee, Phantasie, n.	1	50
731	**Millöcker-Album** Inhalt: „Infanterie-Cavallerie", Marsch. — „Natalitza", Walzer. — „Cyprienne", Polka française. — „Apajune", Quadrille. — „In der wilden Walachei", Polka schnell. — „Belleville", Walzer. — „Frosch", Polka française. — „Apajune", Marsch.	3	—
1681	**Moderne Klaviermeister,** Album n. Inhalt:	3	—
	Busoni, B., op. 30a. Nr. 1. Kontrapunktisches Tanzstück.		
	— op. 30a. Nr. 2. Kleine Ballettszene III.		
	Grünfeld, A., op. 37. Spanisches Ständchen.		
	Leschetizky, Th., op. 36. Nr. 4. La Source.		
	Longo, A., op. 13. Nr. 3. Capriccio.		
	Schütt, Ed., op. 17. Nr. 2. Valse lente.		
	— op. 17. Nr. 3. Rococo.		
	— op. 28. Nr. 1. Capriccioso.		
	— op. 28. Nr. 2. Canzonetta.		
	— op. 35. Nr. 5. Präludium Es-dur.		
1398	**Moniuszko—Bülow,** Polonaise caractéristique	1	20
106/07	**Moscheles,** op. 70. 24 Char. Tonst. (W. und L. Thern) I—II à	1	20
108	— op. 95. Charakteristische Studien (W. und L. Thern)	1	20
1628	**Moszkowski, Moritz,** op. 1. Scherzo	2	—
1629	— op. 6. Fantaisie-Impromptu	1	80
1630	— op. 8. Fünf Walzer	2	50
11	**Mozart,** Sämtliche Sonaten (Jg. Brüll), Volksausgabe	2	50
12	— dto. Prachtausgabe	3	—
238/39	— Sämtliche Stücke (Rondos, Fantasie etc. (Brüll) I—II à	1	—
271	— Sämtliche Variationen (Brüll)	2	50
300	— Concerte (Ignaz Brüll)	3	—
830	— Symphonien (Friedr. Spigl)	2	50
616	— 12 Walzer für die Jugend mit einer Coda (Herm. Schröder)	1	—
173	— Sämtl. Ouverturen (Brandts-Buys)	1	20
488	— Album (Gotthard)	1	20

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nr.	Klavier zu zwei Händen.	M	Pf
312	**Mozart**, D-moll-Conc. (Köchel-V. Nr. 466) für 2 Klaviere (C. Aggházy) Partitur-Ausgabe	1	20
417	— C-dur-Concert (Köchel-V. Nr. 467) für 2 Klaviere (C. Aggházy) Partitur-Ausgabe	1	20
1721	**Nicodé, J. L.**, op. 22. Ein Liebesleben	2	—
895	**Oesten, Th.** Kinderträume, op. 65.	1	—
888	**Opernmelodien-Album** (Gustav Blasser	1	—
621	**Ouverturen-Album** I. 10 Ouvert. v. Adam, Auber, Bellini, Boieldieu, Donizetti, Hérold, Rossini	1	—
622	— dto. II. 10 Ouvertur. v. Gluck, Mozart, Cherubini, Beethoven	1	—
623	— dto. III. 9 Ouverturen von Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn	1	—
624	— dto. IV. 9 Ouvert. v. Reissiger, Spohr, Kreutzer, Lortzing, Nicolai, Marschner, Meyerbeer, Wallace, Balfe	1	—
770	**Pacher, Jos. Ad.**, op. 75. I. Erste Finger übungen, einfache Tonleitern und gebrochene Akkorde (Josef Jiranek) . . .	1	—
771	— op. 75, II. Schule der Verzierungen (Josef Jiranek) .	2	50
681	**Pembaur, Jos.**, Harmonie- u. Melodielehre. Praktisches Lehrbuch mit vielen Beispielen der hervorragendsten Komponisten	4	—
1589	— Beispiele und Aufgaben zur Harmonie- und Melodielehre	2	—
1867	**Pischna**, Exercices progressifs (Rehberg) . . . . . n.	3	—
1910/11	**Poldini, Eduard**, Album, I/II à n.	1	50
1173	**Reger, Max**, op. 20, 5 Humoresken	2	50
1174	— op. 22. Sechs Walzer f. Klavier 4-händig, übertragen vom Komponisten . .	2	50
1188	— op. 32. Sieben Charakterstücke I (Improvisation, Capriccio, Burlesko, Intermezzo	3	—
1189	— II (Intermezzo, Humoreske, Impromptu)	3	—
1199	— op. 36. Bunte Blätter, 9 kleine Stücke I (Humoreske, Albumblatt, Capriccietto, Reigen)	2	—
1200	— II (Gigue, Elegie, Valse-Impr., Capriccio, Rêverie)	2	—
1219	— op. 44. Zehn kleine Vortragsstücke zum Gebrauch beim Unterricht . . .	3	—
1220/1	— op. 45. Sechs Intermezzi, I (1—3), II (4—6) . à	2	50
1250	— op. 53. Silhouetten. 7 Stücke	3	—
1953	— aus op. 77a. Andante semplice con Variazioni, übertragen vom Kompon. n.	1	50
1956	— op. 81. Variationen u. Fuge üb. ein Thema v. Bach n.	3	—
1957	— op. 82. Aus mein. Tagebuche. I Zwölf kl. Stücke n.	2	—
1958	— II Zehn kl. Stücke n.	2	—
1959	— op. 82. Nr. 5. Gavotte . . n.	1	—
1971	— op. 89. 2 Sonatinen . . . . n.	2	—
1986	— op. 99. Sechs Präludien u. Fug. I (Nr. 1—3) . . . n.	2	—
1987	— II (Nr. 4—6) . . . n.	2	—
1287	— Ausgewählte Choralvorspiele v. J. S. Bach f. Klavier übertr.	4	—
1285	— Fünf Spezialstudien für Klavier. Bearbeitungen Chopinscher Werke. (Valse Des-dur, op. 64, Nr. 1. Valse As-dur, op. 42. Impromptu As-dur, op. 29. Etude Gis-moll, op. 25, Nr. 6. Valse Cis-moll, op. 64, Nr. 2)	3	—
1286	— Vier Spezialstudien für die linke Hand allein	2	50
1155/68	— Ausgew. Lieder von Richard Strauss für Klavier übertr. (siehe R. Strauss)		
1355	**Reinecke, C.**, Tänze und Lieder aus alter Zeit. 16 kurze und leichte Klavierst. aus op. 149.	1	50
1405	— 20 Klavier-Etuden zur Angewöhnung einer vollständigen Ruhe im Handgelenk und zur gleichmäßigen Ausbildung und Kräftigung der einzelnen Finger, aus op. 149	9	50
372	**Reinhold, H.**, op. 52. Klavierstücke	2	—
373	— op. 53. „Auf der Wanderschaft"	2	—
1329	**Rheinberger, J.**, op. 113. Studien für die linke Hand allein oder auch für zwei Hände. I. Capriccio, Menuetto, Fughetta	2	—
1330	— II. Mazurek, Romanze, Gavotte	2	—
1356	— op. 104. Toccata in E-moll .	1	50
563	**Rubinstein**, op. 8. Voix Intérieures (Volkslied, Rêverie, Impromptu) (Paul de Conne)	2	—
209	**Salon-Album** (Herausgegeben von Eduard Kremser). I. Beliebte Stücke von Brinley Richards, Lefébure-Wely, J. Ascher, Th. Badarzewska, Jules Egghard, E. Ketterer, Th. Oesten	1	50
210	— dto. II. Beliebte Stücke von J. Ascher, A. v. Kontski, Brinley Richards, H. A. Wollenhaupt, Jules Egghard, A. Goria, Eug. Ketterer . .	1	50
225	— dto. III. Beliebte Stücke v. Prudent, Döhler, Ketterer, V. W. Wallace, A. Goria, J. Ascher, H. A. Wollenhaupt, A. Dreyschock, Ch. Mayer .	1	50
813	**Salon-Album. Neue Folge.** (Herausgegeben von Ed. Kremser.) Band I, leichte Stücke von Theod. Oesten, Jul. Egghard, P. Tschaikowsky, Brinley Richards, Franz X. Chotek, J. A. Pacher, Jos. Ascher . .	1	50
814	— dto. II. Mittelschwere Stücke von J. A. Pacher, Brinley Richards, P. Tschaikowsky, Ad. Wollenhaupt, Th. Oesten, J. Ascher, J. Egghard . . .	1	50
815	— dto. III. Schwere Stücke von Charles Mayer, J. Ascher, Tschaikowsky, H. A. Wollenhaupt, Ant. Rubinstein, L. M. Gottschalk, J. A. Pacher, R. Favarger, J. Egghard, Goria	1	50
1772	**Sartorio, A.**, op. 229. Album. Dreißig leichte und melodiöse Unterhaltungsstücke . . . n.	3	—
1914	**Sauer, Emil**, Echo de Vienne, Valse de Concert . . . . . n.	2	—
1927	— Galopp de Concert . . . . n.	1	50
450	**Scarlatti, Dom.**, Klavierwerke. (Gesammelt und neu herausgegeben von Heinrich Barth) I (Nr. 1—19)	1	50
451	— II (Nr. 20—37)	1	50
452	— III (Nr. 38—55)	1	50
453	— IV (Nr. 56—70)	1	50
1325	— (s. Bülow. Conc. Pr. III)		
1773	**Schatzkästlein**, Die Meisterwerke der Lied- und Tanzform (v. Ende) . . . . . n.	4	50
1724	**Scharwenka, X.**, op. 3. Fünf polnische Nationaltänze . .	3	—
812	**Schenker, Heinrich**, „Ein Beitrag zur Ornamentik", als Einführung in die Klavierwerke Phil. Em. Bach's, enthaltend auch die Ornamentik Haydn's, Mozart's und Beethoven's, II. stark vermehrte Auflage . .	2	—
603	**Schir Zion**, Israelitische Tempel-Gesänge von S. Sulzer, für Klavier 2ms oder Harmonium herausgegeben von Professor Josef Sulzer	2	—
278	**Schmitt, Aloys**, „Exercices préparatoires" a. op. 16 (Epstein)	—	50
314	**Schmitt, Jacob**, Musikalisches Schatzkästlein (R. Epstein)	1	—
485	— Sonatinen op. 248/9 (Richard Epstein)	1	—
1776	**Scholtz, B.**, op. 20. Albumblätter	3	—
257	**Schubert**, Klavier-Compositionen (August Sturm). I Sämtliche Sonaten	3	—
258	II op. 15, Fantaisie, op. 78 Sonate, op. 90, 4 Impromptus, op. 94, Moments musicaux, op. 142, 4 Impromptus	2	—
259	III (Supplement) Adagio und Scherzi, Ländler etc.	2	—
33	IV Tänze	1	—
547	**Schubert**, Märsche (Max Josef Beer)	1	50
162	— „Schöne Müllerin".	1	—
163	— „Winterreise" . . .	1	—
164	— „Schwanengesang"	1	—
165	— Ausgewählte Lieder	1	—
454	— Ouverturen (Brandts-Buys)	1	50
489	— Album (J. P. Gotthard) . .	1	50
925/26	— Symphonien (Brandts-Buys) I (1—4) II (5—8) . . . . à	3	—
1553	— Symphonie H-moll (unvollendet) (Brandts-Buys)	1	—
1578	— Symphonie C-dur	1	—
852	**Schubert-Fischhof**, Balletmusik aus „Rosamunde", für den Konzertvortrag eingerichtet von Robert Fischhof . . .	1	50
	Schumann, (Neukritische Ausgabe mit Pedal-, Vortragszeichen und Fingersätzen versehen von Ed. Schütt).		
1584/8	— Sämtliche Werke (Schütt), 5 Bände, komplett	15	—
1584	I op. 68, 15, 124, 18, 19, 82, 28, 99	3	—
1585	— II op. 6, 9, 21, 12, 16 . . .	3	—
1586	— III op. 20, 26, 17, 1, 2, 13, 7, 4, 8, 5	3	—
1587	— IV op. 32, 72, 23, 111, 76, 3, 126, 133, 118, 10 . . .	3	—
1588	— V op. 11, 22, 14, 54, 92, 134, op. posth.	3	—
436	— op. 1, 2. Abegg-Variationen und Papillons	1	—
585	— op. 3, Studien nach Capricen von Paganini . . .	1	50
528	— op. 4, Intermezzi	1	50
555	— op. 5, Impromptus	1	50
532	— op. 6, Die Davidsbündler .	1	—
556	— op. 7, Toccata	1	—
627	— op. 8, Allegro	1	—
300	— op. 9, Carnaval	1	—
628	— op. 10, 6 Etudes de Concert d'après Paganini . .	1	50
557	— op. 11, Sonate in Fis-moll . .	1	—
519	— op. 12, Fantasiestücke . . .	1	—
558	— op. 13, Etudes Symphoniques	1	—
629	— op. 14, Concert sans Orchestre	1	50
392	— op. 15, Kinderscenen	—	50
481	— op. 16, Kreisleriana	1	—
482	— op. 17, Fantasie	1	—
437	— op. 18, 19, Arabeske und Blumenstück	1	—
529	— op. 20, Humoreske	1	—
483	— op. 21, Noveletten	1	—
484	— op. 22, Sonate in G-moll . .	1	—
530	— op. 23, 111, Nachtstücke, Fantasiestücke . . .	1	—
438	— op. 26, Faschingsschwank . .	1	—
531	— op. 28, Romanzen	1	—
559	— op. 32, 72, Klav.-Stücke, Fugen	1	50
630	— op. 54, Concert in A-moll . .	1	—
527	— op. 56, 58, Pedalflügel-Skizzen und Studien (für Piano-Solo arrangiert von Th. Maader)	1	50
361	— op. 68, Jugendalbum	1	—
560	— op. 76, Märsche	1	50
334	— op. 82, Waldscenen	1	—
631	— op. 92, 134, Concertstück und Concert-Allegro . . .	1	50
561	— op. 99, Bunte Blätter	1	—
632	— op. 118, 3 Klavier-Sonaten für die Jugend	1	—
562	— op. 124, Albumblätter	1	—
586	— op. 126, 133, 7 Fughetten und Gesänge der Frühe .	1	—
587	— op. posth. Scherzo, Presto, Can.	1	50
870	— Sämtl. Symphonien, op. 38, 61, 97, 120 (J. V. v. Wöss)	3	—
298	— Album (J. P. Gotthard) . .	1	50
1681	**Schütt, Ed.**, op. 17, Nr. 2, Valse lente*)		
1681	— op. 17, Nr. 3. Roccoco*)		
1681	— op. 28, Nr. 1. Capriccioso*)		
1681	— op. 28, Nr. 2. Canzonetta*)		
1681	— op 35, Nr. 5. Präludium Es-dur*)		
1894/5	**Schytte, Ludw.**, op. 58. 16 melod. Vortrags-Etüden. Heft I/II à n.	1	50
406	— op. 69. „Aus froher Kinderzeit", 12 Klavierstücke f. d. Jugend	2	—
863	**Seeling, Ludwig**, „Loreley" und „Schillieder" (Emil Seling)	1	—

*) In „Moderne Klaviermeister" Album enthalten.

Digitized by Google UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klavier zu zwei Händen.

Nr.		M	Pf
1699	**Sibelius, J.,** Album . . . . . Inhalt: op. 41. Nr. II. Andantino aus Kyllikki. op. 12. Nr. III. Satz aus Sonate. op. 11. Nr. III. Alla marcia aus Karelia-Suite. op. 18. Nr. 7. Gebrochene Stimme. op. 31. Nr. III Gesang der Athener. op. 45. Nr. II. Tanz-Intermezzo. Der Abend kommt, aus „Finnische Volksweisen" op. 24. Nr. 3. Romanze.	3	—
1765/6	**Sjögren, Emil,** op. 15. Auf der Wanderschaft. Heft I/II . à	2	—
1830	— Album . . . . . n. Inhalt: Prelude. Serenata. Hochzeitsmarsch. Impromptu op. 36. Nr. 1. Nenia. Impromptu op. 36. Nr. 2.	2	—
1605	**Slunicko, Jos.,** Album . . . n. Inhalt: op. 27. Nr. 1. Albumblatt. op. 9. Präludium und Allegro appasionata. op 22. Drittes Impromptu. op. 27. Nr. 2. Walzer. op. 55. Nr. 1. Träumerei. op. 55. Nr. 2. Walzer.	3	—
732	**Smetana,** Ouverturen	3	—
337	**Sonaten-Album** (Wilh. Rauch), I. Folge des Sonatinen-Album	1	50
338	— dto. II. Vorstufe zu Klassische Stücke	1	50
335	**Sonatinen-Album** (Wilh. Rauch) I	1	50
336	— dto. II. Vorstufe zum Sonaten-Album	1	50
677	**Strauss, Johann,** Die zwei letzten Walzer, op. posth. (Abschieds- und Ischler-Walzer)	1	50
166	**Strauss, Johann Vater,** Auswahl der beliebtesten Tänze (Ed. Kremser)	1	—
126/27	**Strauss, Jos.,** Album (20berühmte Tänze) (Ed. Kremser) I-II à	1	50
1696	**Strauss, Rich.** op. 1. Festmarsch	1	—
1004	— op. 3. Fünf Klavierstücke (B-dur, Es-moll, C-moll, As-dur, Des-dur)	3	—
1006	— op. 5, Sonate H-moll	3	—
1009	— op. 7, Serenade f. Blasinstr. Es-dur f. Klavier übertr. leicht	1	50
1014	— op. 8, Lento ma non troppo, aus dem Violinconcert H. Ley)	1	20
1017	— op. 9, Stimmungsbilder, 5 Stücke komplett	3	—
1018	— Dieselben einzeln: Nr. 1. Auf stillem Waldespfad	1	—
1019	„ 2. An einsamer Quelle .	1	—
1020	„ 3. Intermezzo	1	—
1021	„ 4. Träumerei	1	—
1022	„ 5. Haid-bild	1	—
1064	— op. 20, Don Juan. Tondichtung (O. Singer)	4	—
1081	— op. 24, Tod und Verklärung. Tondichtung (O. Singer) .	4	—
1084	— op. 25, Guntram. Vorspiel zum I. Aufzug (O. Singer) . . .	1	50
1085	— op. 25, Guntram. Vorspiel zum II. Aufzug (O. Singer) . .	1	50
1106	— op. 28, Till Eulenspiegels lustige Streiche (O. Singer) . . .	4	—
1116	— op. 30, „Also sprach Zarathustra" (K. Schmalz) . . .	6	—
1782	— op. 40, Ein Heldenleben . nn.	6	—
1155/66	— Ausgewählte Lieder mit beigefügtem deutschen und englischen Text übertrg. von Max Reger, Nr. 1—12 . . à	1	—
1167/68	— Dieselben I (1—6), II (7—12) à	3	—
800	**Streletzki, A.,** 10 Lieder ohne Worte	1	50
801	— 16 kleine Klavierstücke . . .	1	50
730	**Suppé, Album** . . . . . Inhalt: „Modell", Ouverture. — „Pariserin", Gavotte. — „Niccolo", Marsch. — „Coletta", Walzer. — „Pariserin", Ouverture. — „Die Fahne hoch", Marsch.	3	—
1169	— Ouverturen . . . . . Inhalt: Dichter und Bauer. Die schöne Galathé. Zehn Mädchen und kein Mann. Flotte Bursche. Paragraph 3. Isabella.)	3	—
1929	**Székely, J.,** Rhapsodie Hongroise Nr. 2 . . . . . n.	2	—
231	**Tausig-Clementi,** Gradus ad Parnassum (Wilh. Rauch) . . .	1	50
299	**Thalberg,** Etüden, op. 26 (Hugo Reinhold)	1	50
1916	**Thern, Ch.,** op. 10. Perles de Vin de Champagne . . . . . ni	1	25
1928	— op. 19. Deux Valses . . . . . n.	1	5

Klavier zu 2 Händen.

Nr.		M	Pf
	Tonleitern	—	50
	Tschaikowsky, Album (Paul de Conne)	2	—
995	— Opern- u. Ballet-Album. Transskriptionen vom Komponist., Th. Kirchner, A. Siloti u. a.	4	—
449	**Volkmann,** op. 19, 2 Klavierstücke (Cavatine, Barcarole)	2	—
1930/1	— op. 21. „Visegrád", Heft I/II à n.	2	—
816	**Volksmelodien - Album** (Gustav Blasser)	1	—
973	**Voss, Fr. M.,** Fünf melodische Klavierstücke	1	50
1399	**Wagner Richard—Krug D.,** op. 292. Schwanenlied aus „Lohengrin"	1	20
331	**Weber,** Klavier - Compositionen (Fr. Volbach) I Sonaten	1	50
332	— dto. II Aufford. zum Tanze, Polonaise, Rondo etc.	1	50
333	— dto. III Konzerte und Variationen	1	50
272	— Ouverturen (Blasser) . .	1	20
297	— Album (Original-Kompos. u. Arrangements) (Gotthard)	1	20
1352	— **Bülow,** op. 65. Aufforderung zum Tanz. Zum Unterricht kritisch verbessert	1	—
1353	— dto. op. 72. Polacca brillante. Zum Unterricht kritisch verbessert	1	50
866	— dto. op. 79. Konzertstück für 2 Klav. (W. u. L. Thern) Part.-Ausg.	1	20
675	**Weihnachts-Album** für Klavier zu zwei und vier Händen und Gesang (Sartorio)	1	50
1621/2	**Weingartner, F.,** op. 2. Acht Tonbilder, Heft I, II . . . à n.	1	50
1798	**Weinwurm, Rud.,** op. 17. Alpenstimmen aus Oesterreich . n.	1	50
577	**Wiener Marsch-Album** . . . . . Inhalt: „Festmarsch" (Strauss). „Schönfeldmarsch" (Ziehrer). „Infanterie-Kavalleriemarsch" (Millöcker). „Niccolomarsch" (Suppé). „Wiener Waldluftmarsch" (Stritzko). „Kaisermarsch" (Komzák). „Rikikimarsch" (Hellmesberger). „Apajunemarsch" (Millöcker). „Courragirtmarsch" (Ziehrer). „Hoch- und Deutschmeistermarsch" (Ertl).	2	—
403	**Wiener Walzer-Album** . . . . . Inhalt: „Alt-Wien", Perlen aus Lanners Walzern angereiht (Ed. Kremser). „Natalitza-Walzer" (C. Millöcker). „Wiener Bürger" (C. M. Ziehrer). „Coletta-Walzer" (Franz v. Suppé). „Liebesträume" (Dom. Ertl). „Hochzeits-eigen" (Joh. Strauss). „Belleville-Walzer" (C. Millöcker). „Unsere Edelknaben" (C. M. Ziehrer). „Nelly-Walzer" (Jos. Hellmesberger jun.). „Wiener Frauen-Herzen" (Joh. Schrammel).	3	—
1800	**Wilm, Nic. von,** op. 8. Schneeflocken . . . . . n.	2	—
1337	— op. 20, Drei Sonaten (C-dur, D-moll, D-dur) Neue, mit Fingersatz vers. Ausgabe, komplett	2	—
1357	— op. 31, Völker und Zeiten im Spiegel ihrer Tänze. 17 Original - Klavierstücke. Neue instruktive, mit Fingersatz versehene Ausgabe vom Komponisten. Heft I (Nr. 1—9)	1	50
1358	— Dieselben. Heft II (Nr. 10—17)	1	50
1406	— op. 49. Deux Caprices. Nr. 1. F-dur. Nr. 2. A-moll	1	80
1407	— op. 74. Stimmungen. Vier Klavierstücke.	2	50
1338	— op. 113, Weihnachtsfestgabe für d. musikal. Jugend. Neue Spielsachen. Zehn leichte charakter. Stücke, komplett .	2	—
363/68	**Ziehrer, C. M.,** Album I—VI à	3	—
393/98	— Neues Ziehrer-Album I—VI à	2	—

Für die linke Hand allein.

Nr.		M	Pf
190	**Czerny,** op. 399, Schule der linken Hand	1	20
1286	**Reger, Max,** Vier Spezialstudien	2	50
	Rheinberger, J., op. 113, Studien I Capriccio, Menuetto, Fughetta	2	—
1330	II Mazurek, Romanze, Gavotte	2	—

Sammel-Bände.

Nr.		M	Pf
	(Inh. siehe „Klavier zu 2 Händen")		
229/30	**Bach, Joh. Seb.,** Studien. (Jos. Erney) I, II. . . . . à	1	50
490/92	**Beethoven,** Album (Gotthard), Bd. I—III . . . . . à	1	20
1774	**Behr, Francois,** Album . . . n.	3	—
831	**Chopin,** Album (Raoul Pugno)	2	—
432	**Csárdás-Album** (Ábrányi) . .	1	50
1925	— Neues (Nagy) . . . . . n.	2	—
445	**Döhler,** Album (Jos. Érney) . .	1	50
856	**Etüden - Album** (R. Kaiser) Band I, Elementarstufe . . .	2	—
857	— dto. II, Mittelstufe, 1. Teil .	2	—
858	— dto. III, „ 2. „ .	3	—
1871	**Grünfeld,** Album . . . . . n.	3	—
1869	**Gungl, Jos.,** Tanz-Album . . n.	3	—
686/7	**Komzák,** Tanz-Album I—II . . à	2	—
916	— dto. Band III	2	—
1747/51	**Koschat,** Album I—V . . . à n.	2	—
1752/3	— Walzer-Album I—II . . à n.	3	—
27	**Lanner,** Walzer-Alb. (Kremser)	1	—
1870	**Leschetitzky,** Album . . . . n.	3	—
745	**Meisterstücke,** Alte, für Klav. Bd. I (Epstein)	1	50
922	— Bd. II (Epstein)	1	50
296	**Mendelssohn,** Album (Gotthard)	1	—
731	**Millöcker,** Album	3	—
1681	**Moderne Klaviermeister-Alb.** n.	3	—
488	**Mozart,** Album (Gotthard) . .	1	20
888	**Opernmelodien - Album** (Gustav Blasser)	1	—
621/24	**Ouvertüren - Album** (Blasser) I—IV . . . . . à	1	—
1910/11	**Poldini, Ed.,** Album I—II . à n.	1	50
209/10	**Salon-Album,** herausgegeben von Eduard Kremser Bd. I—II à	1	50
225	— dto. Band III	1	50
813/15	**Salon-Album. Neue Folge** (Ed. Kremser), I. leicht, II. mittelschwer, III. schwer . . . à	1	50
1772	**Sartorio,** Album . . . . . n.	3	—
1773	**Schatzkästlein** (v. Ende) . . n.	4	50
489	**Schubert,** Album (Gotthard) .	1	20
298	**Schumann,** Album (Gotthard)	1	50
1699	**Sibelius,** Album	3	—
1830	**Sjögren,** Album . . . . . n.	2	—
1605	**Slunicko,** Album . . . . . n.	3	—
335	**Sonatinen-Album** (Rauch) I .	1	50
336	— dto. II, Vorstufe zum „Sonaten-Album"	1	50
337	**Sonaten-Album** (Rauch) I. Folge d. „Sonatinen-Album" . . .	1	50
338	— dto. II	1	50
339	**Klassische Stücke** (Rauch) . .	1	50
166	**Strauss, Johann Vater,** Auswahl der beliebt. Tänze (Kremser)	1	—
126/27	**Strauss Josef,** Album (20 berühmte Tänze) (Kremser) I—II . à	1	50
730	**Suppé,** Album	3	—
726	**Tschaikowsky,** Album (Paul de Conne)	2	—
816	**Volksmelodien - Album** (Gustav Blasser)	1	—
297	**Weber,** Album (Gotthard) . .	1	20
675	**Weihnachts - Album** für Klavier zu zwei und vier Händen und Gesang (Sartorio)	1	50
577	**Wiener Marsch - Album**	2	—
403	**Wiener Walzer - Album**	3	—
363/68	**Ziehrer, C. M.,** Album I—VI à	3	—
393/98	— Neues Ziehrer-Album I—VI à	2	—

Ouverturen zu zwei Händen.

Nr.		M	Pf
70	**Beethoven,** Sämtliche Ouverturen	1	50
1902	**Goldmark,** Sakuntala-Ouv. . . n.	2	—
455	**Ital. Opern-Ouverturen** (Rossini, Bellini, Cimarosa etc.) . . .	1	20
442	**Mendelssohn,** Ouverturen . . .	1	50
172	**Mozart,** Sämtliche Ouverturen	1	20
454	**Schubert,** Ouverturen	1	50
732	**Smetana,** Ouverturen	3	—
1084/85	**Strauss, Rich.,** Vorspiele zu Guntram zum I. u. II. Aufzug à	1	50
1169	**Suppé,** Ouverturen	3	—
272	**Weber,** Ouverturen	1	20
621/24	**Ouverturen-Album** I—IV . . . à	1	—

Klavier-Ausz. zu 2 Händen.

Nr.		M	Pf
	Neue, nach den Partituren revid. Ausgabe von Jan Brandts-Buys, Max. Jos. Beer, Dr. W. Kienzl, Jan Malat, Emil Seling, O. Singer, Oscar Strauss, Gustav Volk, Alex. v. Zemlinszky.		
1673	**Beethoven,** Egmont	1	50
134	— Fidelio	2	—

Digitized by Google
ORIGINAL FROM UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klav.-Auszüge zu 2 Händ.

Nr.		M	Pf
†594	**Bellini,** Norma. (Nach der von Dr. Hans Richter für die Wiener Hofoper eingerichteten Partitur neu arrangiert) . . .	2	—
†955	**Bizet, G., Carmen.** (Unter Hinzufügung des bei allen Aufführungen obligaten, deutschen Original-Textes und der von G. Bizet zur Oper „Carmen" komponierten Ballet-Einlage, revidiert von J. V. von Wöss) .	3	—
†194	**Boieldieu,** Weisse Dame	2	—
†699	**Donizetti,** Lucia	1	50
728	**Goldmark,** Das Heimchen am Herd	6	—
†576	**Haydn,** Schöpfung	1	50
†609	— Jahreszeiten	1	50
†806	**Kreutzer,** „Das Nachtlager in Granada"	1	50
†757	**Lortzing,** „Czar und Zimmermann"	2	—
†768	— „Der Waffenschmied von Worms"	2	—
†543	**Mendelssohn,** op. 61, Ein Sommernachtstraum. (Vollständ. Ausgabe mit allen Melodramen)	1	50
†16	**Mozart,** Don Juan	2	—
†89	— Hochzeit des Figaro	2	—
†105	— Zauberflöte	2	—
†170	**Nicolai,** Lustige Weiber von Windsor	2	—
†72	**Rossini,** Barbier von Sevilla . .	2	—
533	**Schumann,** „Paradies und „Peri"	3	—
834	— „Der Rose Pilgerfahrt", op. 112	1	50
862	— „Manfred", op. 115	1	50
412	**Smetana,** Dalibor	6	—
408	— Das Geheimnis (Tajemstvi) .	6	—
410	— Der Kuss" (Hubička)	6	—
413	— Libussa (Libuša)	6	—
1083	**Strauss, Richard,** op. 25. Guntram	10	—
1689	**Tschaikowsky, P.,** Eugen Onegin n.	9	—
1853	**Verdi, G.,** Ernani . . . . . n.	1	80
1857	— Maskenball . . . . . n.	2	—
1855	— Rigoletto . . . . . n.	2	—
1851	— Traviata . . . . . n.	2	—
1859	— Troubadour . . . . . n.	2	—
†1731	**Wagner,** R., „Liebesm. d. Apostel"	2	—
†1727	— „Lohengrin"	10	—
†1732	— „Tristan und Isolde"	10	—
†31	**Weber,** Freischütz	2	—

Die mit † bezeichneten Werke sind mit beigefügtem Texte und szenischen Bemerkungen versehen.

Klavier zu 4 Händen.

Nr.		M	Pf
799	**Beethoven,** Original-Kompositionen (W. u. L. Thern) . . .	1	—
970	— Symphonien (Scharwenka) I (Nr. 1—5)	3	—
971	— II (Nr. 6—9)	3	—
200	— Septett, op. 20	1	—
643/4	— Klavier-Trios I—II . . . . à	2	—
744	— dto. III. (Supplement) . . .	2	—
641/2	— Streich-Trios u. Seren. I—II à	2	—
	— Streichquartette		
468	— op. 18, I—III	2	—
469	— op. 18, IV—VI	2	—
470	— op. 59, I—II	2	—
471	— op. 59, III, op. 74	2	—
472	— op. 95, op. 127	2	—
473	— op. 130, op. 131	2	—
474	— op. 132, 133, 135	2	—
645	— Streichquintette, op. 4, 29, 137	2	—
646	— Klavierquintett und Sextette, op. 16, 71, 81	2	—
599	— Klavier-Koncerte, op. 15 u. 19	2	—
600	— dto. op. 37 und 58	2	—
601	— dto. op. 73 und Fantasie, op. 80	2	—
602	— Violin-Koncert, op. 61 . . .	2	—
71	— Sämtliche Ouverturen	2	—
375	**Behr, F.** op. 451, „Schneeglöckchen"	2	—
1775	— Bunte Schmetterlinge . . . n.	3	—
131	**Bertini,** 25 Etuden, op. 97 (Louis Köhler)	1	20
1666	**Brahms, Joh.,** op. 23. Variationen über ein Thema von R. Schumann	3	50
1667	— op. 39. Walzer	4	50
420	**Bruckner,** Symphonie I, C-moll (F. Löwe)	6	—
421	— dto. II, C-moll (J. Schalk) .	6	—
422	— dto. III, D-moll (Löwe und Schalk)	6	—
424	— dto. V, B-dur (Schalk) . .	6	—
425	— dto. VI, A-dur „ . . .	6	—
844	— dto. IX, C-moll (Löwe) . . .	6	—
897/8			
899/900			
901/2			
903/4			
374			
769			
35			
111			
112			
113			
114			
115			
1879			
1901			
418			
419			
391			
1903			
1609/14			
1359			
936			
937			
1555			
97/100			
802/3			
826/29			
1714			
1712			
697			
1625			
1907/9			
1754/55			
684			
21			
804			
613			
614			
1718			
947			
949			
951			
953			
638			
13/14			
639			
606			
692			
825			
880			
759			
15			
920			
935			
1631			
524			
251/52			
649/50			
651			
652/4			
655/56			
109			
1719/20			

Klavier zu 4 Händen.

Nr.		M	Pf
	Chopin, Sämmtliche Walzer I, II à	1	20
	— Sämtliche **Mazurkas** I, II à	1	50
	— Sämtliche **Nocturnen** I, II à	1	50
	— Sämtliche Polonaisen I, II à	1	50
	Chován, Col., Ungarische Tänze	3	—
	Clementi, Sonaten (Trneček)	1	20
	Diabelli, op. 149. Melodische Uebungsstücke im Umfange von 5 Tönen (W. Rauch)	1	—
	— Sonatinen, op. 24, 54, 58, 60	1	—
	— Sonaten I, op. 32, 33, 37 . .	1	—
	— Sonaten II, op. 38, 73	1	—
	— Deux Sonates mignonnes, op. 150 et Rondeau militaire	1	—
	— Jugendfreuden (6 Sonatinen, op. 163)	1	—
	Dohnányi, E. v., op. 1. Quintett C-moll . . . . . n.	5	—
	Erkel, Fr., Hunyady László, Ouverture . . . . . n.	2	50
	Fuchs Robert, op. 51, Serenade Nr. IV	3	—
	— op. 59, Ouverture zu „Des Meeres und der Liebe Wellen"	2	50
	— op. 63. Andante grazioso und Capriccio	3	—
	Goldmark, Karl, Sakuntala, Ouverture . . . . . n.	3	—
	Goldner, H., Suites I/VI . . à	2	—
	Gouvy, Th., op. 90. Petite Suite gauloise pour Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons für Klavier zu 4 Händen übertragen von **Max** Reger	3	—
	Händel, 16 Orgelconcerte I (1—6)	3	—
	— II (7—12)	3	—
	— III (13—16)	3	—
	Haydn, Symphonien (W. u. L. Thern) I—IV . . . . . à	2	50
	— Klavier-Trios (W. u. L. Thern) I, II . . . . . à	2	—
	— 15 berühmte Quartette (W. u. L. Thern) I—IV . . . . à	2	—
	Hofmann, H., op. 19. Italienische Liebesnovelle	3	—
	— op. 52. Trompeter von Säkkingen	3	—
	Hummel, Septett, op. 74 (Spigl)	2	—
	Jensen, Ad., op. 18. 3 Klavierstücke	3	—
	Köhler, Louis, op 141. 100 melodische Stücke, Heft I—III à n.	3	—
	Kovchat, Th., Walzeralbum, I, II . . . . . à n.	3	—
	Koessler, Hans, Symphonische Variationen	4	—
	Kuhlau, Sonatinen, op. 44 und 66 (W. u. L. Thern)	1	—
	Lanner, Album (Ed. Kremser)	1	20
	Liszt, Ungarische Rhapsodie Nr. 16	2	—
	— dto. dto. Nr. 19	3	—
	— Transkriptionen a. R. Wagners Opern	5	—
	Mahler, G., I. Symphonie. D-dur (B. Walter)	7	50
	— II. Symphonie. C-moll (B. Walter)	7	50
	— III. Symphonie. D-moll (Wöss)	7	50
	— IV. Symphonie. G-dur (Wöss)	7	50
	Mendelssohn, Original-Kompositionen (R. Fischhof) . . .	1	—
	— Symphonien I—II . . . . . à	1	50
	— Klavier-Koncerte, op. 25, 40	1	50
	— Violin-Koncert, op. 64 . . .	1	—
	— Lieder ohne Worte (M. J. Beer)	2	—
	— Trios, op. 49, 66 (O. Singer)	2	—
	— Octett, op. 20 (W. u. L. Thern)	1	—
	— Märsche (G. Kremser) . .	1	—
	— Ouverturen	2	—
	— 3 Klavierquartette (W. u. L. Thern)	3	—
	— Sämtl. Streichquartette (W. u. L. Thern)	4	50
	Moszkowski, op. 8. 5 Walzer . .	3	—
	Mozart, Original-Kompositionen (J. Epstein)	2	—
	— Symphonien (Brandts-Buys) I, II . . . . . à	2	50
	— Trios (Aggházy) I—II . . à	2	
	— Klavierquartette und Quintett (Aggházy)	2	—
	— 10 berühmte Streichquartette (Aggházy) I, II, III . . . à	2	—
	— Streichquintette (Aggházy) I—II . . . . . à	2	—
	— Ouverturen (Brandts-Buys)	1	50
	Neumann, F., op. 1. 16 Klavierstücke für Anfänger, Heft I, II à	3	—

Klavier zu 4 Händen.

Nr.		M	Pf
889	**Opernmelodien-Album** (G. Blasser)	1	—
152/55	**Ouverturen-Album** (Brandts-Buys) I—IV . . . . . à (Inhalt siehe Klavier zu 2 Händen.)	1	50
1360	**Raff, Joachim,** Zwei Märsche zu „Bernhard von Weimar" für Orchester. Klavier-Auszug zu 4 Händen von Richard Strauss	3	—
1175	**Reger, Max,** op. 22, Sechs Walzer	4	—
1191/92	— op. 34, Cinq pièces pittoresques, I, II . . . . . à	2	—
1289	— Variation und Fuge über „Heil unserm König" and „Heil dir im Siegeskranz" für Orgel, übertragen vom Komponisten	2	—
1973	— op. 90. Sinfonietta, Klavier-Auszug zu 4 Händen von Th. Müller—Reuter . . . n.	6	—
1982	— op. 95. Serenade, Klavier-Auszug zu 4 Händen . . . n.	6	—
1361	**Rheinberger, Josef,** op. 65. Fantasie-Sonate für Orgel. Bearbeitet für Klavier zu 4 Händen vom Komponisten	2	—
1362	**Ritter, Alex.,** op. 22. Olafs Hochzeitsreigen. Symphonischer Walzer für großes Orchester. Klavier-Auszug zu 4 Händen von H. Bischoff	3	—
886	**Salon-Album,** Sammlung der beliebtesten Salonstücke für Klavier zu 4 Händen bearbeitet von Ed. Kremser, Band I. (Ascher, Tschaikowsky, Mayer, Egghard, Richards, Wollenhaupt)	2	—
887	— Band II. (Kontsky, Richards, Wollenhaupt, Tschaikowsky, Ascher, Oesten)	2	—
1915	**Sauer, Emil,** Echo de Vienne, Valse de Concert . . . . . n.	3	—
246/47	**Schmitt, Jac.,** Sonatinen (R. Epstein) op. 208 u. 209 . . à	1	—
353/54	**Schubert,** 8 Symphonien (Brandts-Buys) I—II . à	3	—
1554	— Symphonie H-moll (unvollendet). (Brandts-Buys)	1	—
1579	— Symphonie C-dur	1	50
30	— Märsche	1	50
758	— Tänze (G. Kremser) . . .	2	—
464/67	— Orig.-Compositionen (Wöss) I—IV . . . . . à	2	50
595	— „Die schöne Müllerin"	1	50
596	— „Winterreise"	1	50
597	— „Schwanengesang" (Bibl)	1	50
598	— Ausgewählte Lieder	1	50
908	— Klavier-Trios, op. 99, 100 (Brandts-Buys)	2	—
818	— Quartette (J. Brandts-Buys) I Nr. 1, C-dur, Nr. 2, B-dur	2	—
819	— II Nr. 1, D-dur, Nr. 2, D-dur	2	—
820	— III Nr. 1, B-dur (op. 168), Nr. 2, G-moll	2	—
821	— IV Nr. 1, Es-dur (op. 125 I); Nr. 2, E-dur (op. 125 II) .	2	—
822	— V Nr. 1, A-moll, 1824 (op. 29); Nr. 2, D-moll (op. posth.)	2	—
875	— VI Nr. 1, G-dur, 1826 (op. 161); Nr. 2, C-moll (Quartettsatz)	2	—
805	— Quintette, op. 114, 163 (Brandts-Buys)	2	—
876	— Octett, op. 166 in F-dur (Brandts-Buys)	2	—
443	— Ouverturen (Brandts-Buys)	2	—
192	**Schumann,** Orig.-Kompositionen (Rob. Fuchs)	2	50
193	— Symphonien (Brandts-Buys)	3	—
591	— op. 15. Kinderscenen (Erney)	1	—
693	— op. 41, Streichquart. (Bibl) .	2	—
746	— op. 44, Klavierquint. (Erney)	1	50
823	— op. 46, Andante u. Variationen (O. Singer)	1	50
747	— op. 47, Klavierquart. (Erney)	1	50
907	— op. 52, Ouverture, Scherzo, Finale (Erney) . . .	1	50
906	— op. 54, Concert in A-moll . .	1	50
657	— op. 66, Bilder aus Osten (Rob. Fuchs)	1	—
748	— op. 68, Jugendalbum (Erney)	1	50
842	— Sämtl. Trios. op. 63 D-moll, op. 80 F-dur, op. 110 G-moll, in neuer verbesserter Bearbeitung (Otto Singer) . . .	3	—
734	**Smetana,** Ouverturen	4	50

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klavier zu 4 Händen.

Nr.		M	Pf
678	**Strauss, Johann,** Die zwei letzten Walzer, op. posth. (Abschieds- u. Ischler-Walzer)	2	—
1003	**Strauss, Rich.,** — op. 2, Streichquartett A-dur (R. Kleinmichl)	5	—
1005	— op. 3, 5 Klavierstücke (B-dur Es-moll, C-moll, As-dur, Des-dur) (H. Ley)	5	—
1008	— op. 7, Serenade für Blasinstrumente Es-dur, übertragen vom Komponisten	2	—
1015	— op. 8, Lento ma non troppo aus dem Violinconcert (H. Ley)	1	80
1423	— op. 9, Stimmungsbilder, 5 Stücke kompl. (O. Singer)	4	50
	Dieselben einzeln:		
1416	— op. 9, Nr. 1. Auf stillem Waldespfad	1	20
1417	— op. 9, Nr. 2. An einsamer Quelle	1	20
1418	— op. 9, Nr. 3. Intermezzo	1	20
1419	— op. 9, Nr. 4. Träumerei	1	20
1420	— op. 9, Nr. 5. Haidebild	1	20
1041	— op. 12, Symph. F-moll, übertragen vom Komp.	6	—
1043	— op. 13, Klavierquartett C-moll (O. Singer)	6	—
1045	— op. 16, Aus Italien, Symph. Fantasie übertragen vom Komponisten	6	—
1062	— op. 20, Don Juan, (L. Thuille)	6	—
1076	— op. 23, Macbeth, (L. Thuille)	5	—
1079	— op. 24, Tod und Verklärung, (O. Singer)	6	—
1086	— op. 25, Guntram. Vorspiel zum I. Aufzug. (H. Ley)	2	—
1087	— Vorspiel z. II. Aufz. (H. Ley)	2	—
1104	— op. 28, Till Eulenspiegels lustige Streiche (H. Ley)	6	—
1114	— op. 30, „Also sprach Zarathustra" (O. Singer)	6	—
1133	— op. 35, Don Quixote, Phantastische Variationen (O. Singer)	6	—
1783	— op. 40, Ein Heldenleben (Otto Singer) . . n.	7	50
1170	**Suppé,** Ouverturen (Dichter und Bauer etc.)	3	—
1919	**Volkmann, R.,** op. 3. Trio, F-dur n.	6	—
1920	— op. 5. Trio, B-moll . . . . n.	6	—
1921/2	— op. 21. Visegräd, Heft I/II, à n.	3	—
1923/4	— op. 24. Ungarische Skizzen, 7 Stücke, Heft I/II . . . à n.	2	—
817	**Volksmelodien-Album** (G. Blasser)	1	—
905	**Weber,** op. 65, Aufforderung zum Tanz (G. Kremser)	—	50
10	— Original-Compositionen (Dr. Fritz Volbach)	1	50
125	— Ouverturen (Brandts-Buys)	1	50
675	**Weihnachts-Album** für Klavier zu 2 und 4 Händen, sowie für Gesang (Sartorio)	1	50
891	**Wiener Marsch-Album**	2	—
892	**Wiener Walzer-Album**	3	—
1363	**Wilm, Nic. von,** op. 31. Völker und Zeiten im Spiegel ihrer Tänze. 17 Orig.-Klavierstücke. Neue instr. Ausg. (Nr. 1—9)	2	50
1364	— Dieselben. Heft II (Nr. 10—17)	2	50
1408	— op. 53. Eine Nordlandfahrt. Suite Nr. 4. (Meerfahrt und Landung. Bei den Hirten. Holzschuhtanz. Mitternachtssonne. Blick auf die stillen Seen. Abschied u. Heimkehr)	4	—
1409	— op. 86. Walzersuite C-dur	2	50
1677	**Wolf, H.,** Penthesilea (Reger) n.	4	50
1672	— Italien. Serenade (Reger) . n.	3	—

Ouverturen zu 4 Händen.

71	Beethoven, Sämtl. Ouverturen	2	—
1901	Erkel, Hunyady László-Ouv. . n.	2	50
419	Fuchs, Robert, op. 59, Ouverture zu „Des Meeres und der Liebe Wellen"	2	50
1903	Goldmark, Sakuntala-Ouv. . . n.	3	—
15	Mendelssohn, Sämtl. Ouvert.	2	—
109	Mozart, Sämmtliche Ouverturen	1	50
443	Schubert, Ouverturen	2	—
734	Smetana, Ouverturen	4	50
1086/87	Strauss, Rich., op. 25, Vorspiel zu Guntram	2	—

Ouverturen zu 4 Händen.

Nr.		M	Pf
1170	**Suppé,** Ouverturen	3	—
125	**Weber,** Ouverturen	1	50
152/55	**Ouverturen-Album** I—IV . . à	1	50

Klavierauszüge zu 4 Händen.

(Nach den Partituren neu bearbeitet von **M. J. Beer, G. Kremser, A. Schönberg, G. Volk** und **A. v. Zemlinszky.**)

690	**Beethoven,** Fidelio	2	—
607	**Bellini,** Norma	2	—
640	**Donizetti,** Lucia	2	—
786	**Haydn,** Die Schöpfung	3	—
785	— Die Jahreszeiten	3	—
838	**Kreutzer,** Das Nachtlager	3	—
879	**Lortzing,** Der Waffenschmied	2	50
590	**Mendelssohn,** Sommernachtstraum	1	50
861	— Elias	3	—
872	— Paulus	3	—
688	**Mozart,** Don Juan	2	50
708	— Zauberflöte	2	—
767	— Die Hochzeit des Figaro	2	50
709	**Nicolai,** Lustige Weiber	2	50
890	**Rossini,** Der Barbier von Sevilla	2	50
909	**Schubert,** Rosamunde	1	50
910	**Schumann,** Der Rose Pilgerfahrt	3	—
921	— Paradies und Peri	3	—
707	**Weber,** Freischütz	2	50

Zwei Klaviere zu 4 Händen.

(Zur Aufführung sind je zwei Exemplare erforderlich.)

625	**Bach, J. S.,** Concert, D-moll (Röntgen)	1	20
301	**Beethoven,** Concerte (W. & L. Thern) I, op. 15, C-dur	1	20
302	— dto. II, op. 19, B-dur	1	20
303	— dto. III, op. 37, C-moll	1	20
304	— dto. IV, op. 58, G-dur	1	20
305	— dto. V, op. 73, Es-dur	1	20
1796	**Berlioz, H.,** Ouverture, Benvenuto Cellini (Singer)	6	—
1797	— Ouverture, Le Carneval romain (Singer)	5	—
	— Romeo et Juliette:		
1793	Nr. 1. Grande Fête	7	50
1794	Nr. 2. Scène d'amour	4	50
1795	Nr. 3. La Reine Mab	7	50
1315	**Bülow-Beethoven,** op. 80, Fantasie für Kl., Orch. u. Chor, für 2 Kl. zum Konzertvortrag. Partitur-Ausgabe	2	—
841	**Chopin,** op. 73, Rondo	1	50
636	**Mendelssohn,** Concert, op. 25, in G-moll (R. Fischhof)	1	20
637	— Concert, op. 40, in D-moll (R. Fischhof)	1	20
312	**Mozart,** D-moll-Conc., Köchel-V. Nr. 466 (C. Aggházy)	1	20
417	— C-dur-Concert, Köchel-V. Nr. 467 (C. Aggházy)	1	20
487	— Sonate und Fuge (Julius Epstein)	1	50
1970	**Reger, Max,** op. 86, Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven . . . . . n.	4	—
1983	— op. 96, Introduktion, Passacaglia und Fuge . . . . n.	4	—
832	**Schumann,** op. 46, Andante und Variationen (Thern)	1	50
722	— op. 54, Concert in A-moll (Schütt)	1	20
1046	**Strauss, R.,** Symphon. Dichtungen arrang. v. (O. Singer)		
1063	op. 16, Aus Italien	10	—
1077	— op. 20, Don Juan	6	—
1080	— op. 23, Macbeth	6	—
1088/89	— op. 24, Tod und Verklärung	6	—
1105	— op. 25, Guntram. Vorsp. I II à	2	—
1115	— op. 28, Till Eulenspiegels lust. Streiche	6	—
1134	— op. 30, „Also sprach Zarathustra"	6	—
1785	— op. 35, Don Quixote	6	—
866	— op. 40, Ein Heldenleben . nn.	7	50
	Weber, op. 79, Concertstück (W. & L. Thern)	1	20

Zwei Klaviere zu 8 Händen.

944	**Bruckner, Ant.,** V. Symphonie, bearbeitet v. H. v. Bopklet	12	—
1395	**Strauss, Richard,** op. 20, Don Juan (H. von Bocklet)	12	—

Nr.		M	Pf
1350	**Strauß, Rich.,** op. 24, Tod und Verklärung (H. v. Bocklet)	12	—
1385	— op. 28, Till Eulenspiegels lustige Streiche (H. von Bocklet)	12	—
1784	— op. 40, Ein Heldenleben . nn.	15	—

Violine solo.

1545	**Adler, Max.** Skalen- und Akkord-Studien im Quintenzirkel. Bd. Ia in der ersten Lage	2	—
873	„ Ib, durch 2 Oktaven	2	—
874	„ II, „ 3 „	3	—
295	**Bach,** Joh. Seb., 6 Sonaten (Rosé)	1	50
378	**Bauer,** Sigmund K., Violinschule	3	—
739	**Bloch,** Joseph, Etudes d'Anciens Maitres:		
	— I Pichl, 12 Caprices (A)	2	—
740	— II Mestrino, 6 Caprices	1	50
741	— III Pichl, 6 Fugues avec un prélude fugué	2	—
742	— IV Campagnoli, 6 Fugues	2	—
743	— V Pichl, 12 Caprices (B)	2	—
742	**Campagnoli,** 6 Fugen (Bloch)	2	—
1341	**Cramer-Abel, L.,** 33 Etudes	2	—
1761	**Dont, J.,** op. 35, Etudes et Caprices	6	—
1762	— op. 37, 24 Vorübungen zu Kreutzer-Rode-Etüden	5	—
1763/4	— op. 38 a, 20 fortschreitende Uebungen mit Begleitung einer zweiten Violine, I/II à	3	—
56	**Morillo,** 36 Etüden (Jos. Hellmesberger sen.)	1	—
752	**Gavinlés,** Etüden (F. Berber)	1	—
69	**Hellmesberger,** Josef sen., 6 Kadenzen zu Beethoven, D-dur-Concert. Beethoven, Concert-Fragment. Bach, A-moll-Concert. Bach, Doppelconcert. Paganini, D-dur-Concert. Mozart, Concert für Violine und Viola	1	—
28	**Hohmann,** Violinschule, kompl. in 1 Bd. (C. Nowotny)	3	—
476/80	— Dieselbe in 5 Heften . . . à	1	—
277	**Kreutzer,** Etüden (A. Rosé)	1	—
475	**Lanner-Strauss-Vater,** Tänze (Hellmesberger)	1	—
40	**Mayseder,** 6 Etudes, op. 29	—	60
	Mazas, op. 36. Etudes mélodiques et progressives (Nowotny)		
36	— I. Etudes spéciales	1	20
37	— II. Etudes brillantes	1	20
38	— III. Etudes d'Artistes	1	20
	Melodien-Album (Hellmesberger)		
357	— Volksmelodien	1	—
175	— Opernmelodien	1	—
439	— Märsche und Tänze	1	—
740	**Mestrino,** 6 Caprices (Bloch)	1	50
315	**Paganini,** 24 Caprices (A. Rosé)	1	20
739	**Pichl, W.,** 12 Caprices (A) (Bloch)	2	—
741	— 6 Fugues avec un prélude fugué (Bloch)	2	—
743	— 12 Caprices (B) (Bloch)	2	—
1209/10	**Reger, Max,** op. 42, Vier Sonaten I (1—2), II (3—4)	2	50
	— op. 91. Sieben Sonaten		
1974	— I (1—2) . . . . . n.	2	—
1975	— II (3—4) . . . . . n.	2	—
1976	— III (5—6) . . . . . n.	2	—
1977	— IV (7) . . . . . n.	2	—
1602/3	**Ries, Hubert,** Violinsch., I/II, à n.	6	—
55	**Rode,** 24 Caprices (Hellmesberger)	1	—
171	**Rode-Kreutzer-Baillot,** Violinschule (Nowotny)	1	—
873/4	**Scalen- und Accord-Studien** (siehe Adler).		
1831/18	**Schoen, M.,** Lehrgang für den Violinunterricht (Nowotny), 18 Hefte . . . . . à n.	1	—
	Heft 1, op. 32, A B C des Violinspieles.		
	Heft 2—4, op. 22, 27, Erster Lehrmeister.		
	Heft 5, Kleine Übungsstücke.		
	Heft 6, 7, 10, Leichte melodische Duette.		
	Heft 8, 9, 11, Anweisung zur Erlernung der Applikaturen.		
	Heft 12, op. 39, Uebungen.		
	Heft 13, op. 26, 12 Lektionen.		
	Heft 14—16, op. 47, Schule der Geläufigkeit.		
	Heft 17/18, op. 3, 12 grosse Etüden.		
1767	— Lagenschule . . . . . n.	5	—
1733	**Wichtl-Michaelis,** Violinschule, bearbeitet von Linarz . . n.	3	—
689	**Witting, C.,** 65 kl. Violinstudien	2	—

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zwei Violinen.

Nr.		M	Pf
333/34	**Abel**, Ludwig, 25 Violin-Etuden mit einer begleitenden Violinstimme für vorgeschrittene Spieler (m. bes. Rücksicht auf solche techn. u. rhythmische Schwierigkeiten, wie neuere Orchesterwerke sie darbieten) I, II . . . . . à	2	—
703	**Bach, Joh. Seb.**, Conc. in D-moll für 2 Violinen und Klavier (Petri)	2	—
549	**Bériot**, op. 57, 3 Duos Concertants . . . . . (Nowotny)	1	20
540	— op. 87, 12 Petits Duos Elementaires . . . . . (Nowotny)	1	20
662/3	**Blumenthal**, op. 42, 100 Übungsstücke I./II. à (Nowotny)	1	—
1892/3	**Fuchs, Rob.**, op. 55. Zwanzig Duette. Heft I/II . . . à n.	1	50
358	**Gebauer**, 12 Duette, op. 10	1	20
538	**Kalliwoda**, 2 Duos, op. 70 .	1	—
539	— 3 Duos, op. 116 . . . . (Nowotny)	1	—
23/26	— Duos, op. 178—181, 4 Hefte à (Nowotny)	1	—
22	**Mayseder**, 3 Duos, op. 30, 31, 32 . . . . . (Nowotny)	1	—
40/243	**Mazas**, Petits Duos, op. 38, I—II, op. 39, I—II, 4 Hefte à (Nowotny)	1	—
250	— Duos faciles, op. 60 . (Nowotny)	1	—
253	— dto. op. 61 . (Nowotny)	1	—
254/56	— Duos abécédaires, op. 85, I—III . . . . . à (Nowotny)	1	—
	Melodien - Album (Hellmesberger)		
356	— Volksmelodien	1	—
174	— Opernmelodien	1	—
440	— Märsche und Tänze	1	—
156	**Pleyel**, op. 8, Petits Duos . (Nowotny)	1	—
696	— op. 23, 6 Duos . . (Nowotny)	1	—
698	— op. 24, 6 Duos . . (Nowotny)	1	20
635	— op. 48, 6 Duos . . (Nowotny)	1	—
661	— op. 59, 6 Duos . . (Nowotny)	1	—
211/23	**Viotti**, Duos, Nr. I—XIII à (Nowotny)	1	20

Violine und Klavier.

Nr.		M	Pf
701	**Bach, J. S.**, Concert A-moll (Petri)	1	50
702	— Concert E-dur (Petri) . . .	1	50
703	— Concert D-moll für 2 Violinen und Klavier. (Petri) . . .	2	—
1549	**Barnekow, Chr.**, op. 23. Sonate	5	—
104	**Beethoven**, Sämmtliche Sonaten (Rosé)	4	—
306	— Romanzen, op. 40, 50 (Prill)	1	—
310	— Concert, op. 61 (Prill) . . .	1	—
762	— Rondo in G-dur (Glossner u. Steffek)	—	50
495	**Bériot**, Concerte (Neu revidiert von Rosé) 1, op. 16 D-dur	1	50
496	— dto. II, op. 32 H-moll	1	50
497	— dto. III, op. 44 E-dur	1	50
498	— dto. IV, op. 46 D-moll	1	50
499	— dto. V, op. 55 D-dur	1	50
500	— dto. VI, op. 70 A-dur	1	50
501	— dto. VII, op. 76 G-dur	1	50
502	— dto. VIII, op. 99 D-dur	1	50
503	— dto. IX, op. 104 A-moll	1	50
504	— dto. X, op. 127 A-moll	1	50
505	— Air varié, op. 2 D-dur . . .	1	—
506	— dto. op. 7 E-dur . . .	1	—
507	— dto. op. 12 A-dur . . .	1	—
508	— dto. op. 15 E-dur . . .	1	—
509	— dto. op. 42 D-dur . . .	1	—
510	— dto. op. 67 D-dur . . .	1	—
511	— dto. op. 79 A-dur . . .	1	—
512	— dto. in G-dur (Auszug aus der Violinschule)	1	—
322	— Scène de Ballet, op. 100 . .	1	—
1866	— Album (Sitt) . . . . . n.	1	50
972	**Brüll, I.**, op. 97, IV. Sonate in C-dur	4	—
1397	**Bülow, H. v.**, op. 27. Lacerta. (L. Abel)	1	50
1556	**Drdla, F.**, (Kubelik-) Serenade Nr. 1 . . . . . n.	1	50
682	**Erb, M. J.**, op. 21, Sonate in E-moll	3	—
683	— op. 45, Suite (Menuet, Capriccietto, Arietta, Orientale) . .	3	—
886/7	**Fuchs, Rob.**, op. 74. 10 Phantasiestücke. Heft I/II . . . . à n.	3	—
1889	— op. 77. Violinsonate E-dur n.	5	—
1534	**Haydn**, Sämmtliche Sonaten (Hans Sitt)	2	50
581	**Hellmesberger, Jos. sen.**, Ballscene	2	—
584	— Gewitterscene	2	—
456/7	**Kammermusik** für Schule u. Haus. Klassische Duos, progressiv geordnet, 2 Bde . . . . . à	3	—
1535/38	**Kreutzer**, Concert 13, 14, 18, 19 (Hans Sitt) . . . . . à	1	50
592	**Lanner**, Walzer-Album (J. Weiss)	1	50
1843	**Lehár, Fr.**, Ungar. Phantasie n.	2	—
274	**Lipinsky**, Militärconcert, op. 21	1	50
41	**Mayseder**, op. 38, A-dur Polonaise	—	80
191	— op. 53. 2. Concertino in E-dur	—	80
355	**Melodien - Album** (Hellmesberger):		
173	— Volksmelodien	1	20
441	— Opernmelodien	1	20
311	— Märsche und Tänze	1	20
626	**Mollique**, op. 21. V. Concert A-moll	1	50
144	**Mozart**, Sämmtl. Sonaten (Prill)	4	50
793	— Konzert Nr. I, B-dur . (Henri Petri)	1	50
794	— dto. „ II, D-dur . (Henri Petri)	1	50
795	— dto. „ III, G-dur . (Henri Petri)	1	50
796	— dto. „ IV, D-dur . (Henri Petri)	1	50
797	— dto. „ V, A-dur . (Henri Petri)	1	50
798	— dto. „ VI. Es-dur (Henri Petri)	1	50
927/30	**Ouverturen-Album** (C. Nowotny) Bd. I—IV . . . . . à	1	50
446	**Paganini**, Concert I, op. 6 (Jenő Hubay)	1	20
447	— Moto perpetuo (Jenő Hubay)	1	—
1208	**Reger, Max**, op. 41, Sonate III A-dur	6	—
1233/34	— op. 50, Zwei Romanzen 1. G-dur, 2. D-dur . . . . à	2	—
1940	— op. 72, Sonate in C-dur . . n.	6	—
1968	— op. 84, Sonate in Fis-moll n.	6	—
1969	— aus op. 84, Satz II, Allegretto n.	1	50
1978	— op. 93. Suite im alten Styl n.	6	—
1979	— aus op. 93, Satz II, Largo n.	1	50
1912	**Rieding, Osk.**, 6 Vortragsstücke, Erste Folge . . . . . n.	3	—
1913	— 6 Vortragsstücke, 2. Folge . n.	3	—
1771	**Ries, F.**, op. 26. Suite	6	—
42/6	**Rode**, Concert Nr. IV, VI, VII, VIII, XI (Hellmesberger) à	1	50
1788	**Saint-Saens, C.**, op. 20. Konzertstück	5	—
226	**Schubert**, Sonatinen, op. 137	1	20
705	— Duos, op. 70, 159, 160, 162 (Nowotny)	2	50
1506	**Schubert, François**, op. 13. Bagatellen. 12 leichte Stücke, rev. von Hans Sitt . . n.	3	—
60	**Schumann**, Märchenbilder für Violine (od. Viola) u. Klavier, op. 113 (Laforge)	1	—
1790	**Schumann, Georg**, op. 12. Sonate Cis-moll	6	—
981	**Singelée, J. B.**, Fantasien, revidiert von Henri Petri. — op. 14. Lucia di Lammermoor	1	50
982	— op. 29. Der Profet . . .	1	50
983	— op. 30. Marie, die Tochter des Regimentes	1	50
984	— op. 31. Die Hugenotten	1	50
985	— op. 33. Norma	1	50
986	— op. 34. Lucrezia Borgia	1	50
987	— op. 39. Die Nachtwandlerin	1	50
988	— op. 56. Fantaisie pastorale	1	50
989	— op. 69. Der Barbier von Sevilla	1	50
990	— op. 71. Die Stumme von Portici	1	50
991	— op. 97. Der Freischütz .	1	50
975	— op. 117. Wilhelm Tell . .	1	50
976	— op. 119. Fra Diavolo . . .	1	50
977	— op. 120. Robert der Teufel	1	50
1725	— op. 123. Lohengrin-Fantasie (Hofmann) . . .	2	—
978	— op. 125. Der Postillon von Lonjumeau . . .	1	50
979	— op. 135. Die weisse Dame	1	50
980	— op. 138. Die Jüdin	1	50
232/7	**Spohr**, Concert Nr. II, VI, VII, VIII, IX, XI (H. Petri) à	1	50
275	— Concert Nr. XII (H. Petri)	1	50
679	**Strauss, Johann**, Die zwei letzten Walzer, op. posth. (Abschieds- u. Ischler-Walzer)	2	—
593	**Strauss, Vater**, Tänze (J. Weiss)	1	50
1010	**Strauss, Rich.**, op. 7, Serenade für Blasinstr. Es-dur	2	50
1012	— op. 8, Concert D-moll . . .	6	—
1013	— Lento ma non troppo (aus op. 8)	1	80
1394	— Träumerei aus op. 9. Stimmungsbilder Nr. 4. (H. Sitt)	1	50
1047	**Strauss, Rich.**, op. 18. Sonate Es-d.	6	—
1048	— Improvisation (aus op. 18) .	2	—
1171	**Suppé**, Ouverturen (Inhalt siehe Ouv. 2 ms.)	3	—
704	**Tschaikowsky**, Concert, op. 35, in D-dur (F. Berber) . . .	1	50
893	**Vieuxtemps H.**, op. 6, Air varié	1	50
894	— op. 15, Les Arpèges	2	—
47/50	**Viotti**, Concert Nr. XXII, XXIII, XXVIII, XXIX . . . . . à	1	50
761	**Weber**, Sonaten (Glossner und Steffek)	1	20
1365	**Weber, Jos. Mir.**, Concert in G-moll	5	—
1366	**Wilm, Nic. von**, op. 83. Sonate Nr. 1 in D-dur	4	—

Viola.

Nr.		M	Pf
39	**Mozart**, Zwei Duos für Viola und Violine (Th. Laforge) . . .	1	20
60	**Schumann**, Märchenbilder f. Viola (oder Violine) und Klavier, op. 113 (Th. Laforge) . .	1	—

Violoncello solo.

Nr.		M	Pf
1541	**Bach, J. S.**, 6 Sonaten (J. v. Lier)	1	50
917	**Bürger, Sigm.**, op. 4, Technische Studien	4	—
513	**Dotzauer**, Celloschule, op. 155 (N. Salter)	2	—
514/16	— 75 gesammelte Etüden im Anhange z. „Schule" Bd. I—III à	1	50
1994	**Jeral, W.**, Skalen- u. Dreiklangstudien	1	—
1532	**Kummer, F. A.**, op. 60. Violoncell-Schule für den ersten Unterricht nebst 101 zweckmässigen Übungsstücken mit Bezeichn. d. Fingersatzes, n.	4	—
1777	**Lier, van**, Bogentechnik	3	—
1778	**Schröder, Alw.**, Technische Studien . . . . . n.	3	—

Violoncello und Klavier.

Nr.		M	Pf
808	**Bach, J. S.**, Sonaten (J. van Lier)	3	—
871	**Beethoven**, Fünf Sonaten (J. van Lier)	3	—
839	**Chopin**, op. 65, Sonate, op. 3, Introduktion und Polonaise (J. van Lier)	2	—
1683	**Cui, C.**, op. 3. Nr. 2. Cantabile. (Im M.-Cello-Meister-Alb. Nr. II)		
1682	**Davidoff, C.**, op. 37. Nr. 1. Albumblatt. (Im M.-Cello-Meister-Album Nr. I)		
1557	**Drdla**, (Kubelik)-Serenade Nr. 1 n.	1	50
1878	**Dohnányi**, op. 12. Konzertstück n.	4	—
1890/1	**Fuchs, Rob.**, op. 78. Sieben Phantasiestücke. Heft I/II. à n.	2	—
1682	**Goens, van D.**, op. 35. Saltarello. (Im M.-Cello-Meister-Alb. Nr. I)		
1683	**Jeral, Wilhelm**, op. 6. Nr. 2. Zigeunertanz. (Im M.-Cello-Meister-Album Nr. II)		
1411	**Lazarus, G.**, op. 72. Elegie . .	1	20
542	**Mendelssohn**, op. 45, 58. Zwei Sonaten (D. Popper) . . .	1	—
1682	**Moderne Cello-Meister.** Album I n.	3	50
1683	— Album II . . . . . n.	3	50
1683	**Neruda, Franz**, op. 11. Berceuse slave. (Im M.-Cello-Meister-Alb. Nr. II)		
1682	— op. 64. Mazurka. (Im M.-Cello-Meister-Album Nr. I)		
1683	**Popper, David**, op. 33. Tarantelle. (Im M. Cello-Meister-Alb. Nr. II)		
1682	— op. 39. Elfentanz (Im M.-Cello-Meister-Album Nr. I)		
1505	**Popper - Album.** Auswahl von Werken David Poppers	4	—
1180	**Reger, Max**, op. 28, Sonate G-moll	5	—
1955	— op. 78. Sonate. F-dur . . . n.	6	—
676	**Salter, N.**, Konzert-Album . . .	3	—
1789	**Saint-Saens**, op. 16. Suite D-moll	7	—
1007	**Strauss, R.**, op. 6, Sonate F-dur	4	—
1016	— Lento ma non troppo aus dem Violinkonzert op. 8 (J. v. Lier)	1	80
1340	— Träumerei a. op. 9, Stimmungsbilder Nr. 4 (J. van Lier) .	1	50
1557	**Wilm, N. v.**, op. 114. Sonate A-moll	4	—
1412	**Wolfram, Ph.**, op. 7. Sonate E-moll	3	—

Original-Urheberrechtlich geschützt

Flöte solo.

1335 **Boehm, Theob.,** op. 15, 12 Etudes propres à égaliser le doigté dans toutes les gammes . . 2 —

Flöte und Klavier.

1172 **Suppé,** Ouverturen (Inhalt: siehe Ouv. 2 ms. (G. Wichtl) . 3 —

Horn und Klavier.

1368 **Strauss, Franz,** op. 7, Nocturno 1 80
1369 — op. 8, Konzert . . . . . 3 —

Klarinette und Klavier.

1231 **Reger, Max,** op. 49, Zwei Sonaten. I. As-dur . . . . . 5 —
1232 — II. Fis-moll . . . . . 5 —

Oboe solo.

1332 **Vizthum, Jos.,** Studien . . . . 2 —

Waldhorn und Klavier.

1039 **Strauss, R.,** op. 11, Konz. Es-dur 4 —

Kammermusik

für Schule und Haus.

(Sammlung berühmter klassischer Duos und Trios, progressiv geordnet, mit Fingersatz- und Vortragszeichen versehen von Gust. Ad. Glossner, Ad. Steffek und Theod. Luka.)

A. Duos

(für Violine und Klavier).

456 Band I (leicht), Sonatinen von Mozart, Rondo von Beethoven, Sonaten von Weber und Schubert . . . . . 3 —

457 Band II (mittelschwer), Sonaten von Haydn, Mozart, Mendelssohn u. Beethoven

B. Trios

(für Violine, Violoncello u. Klavier.)

458 Band I (leicht), Trios von Haydn und Mozart . . . . . 3 —

459 Band II (mittelschwer), Trios von Haydn, Weber, Reissiger und Beethoven . . 3 —

460 Band III (mittelschwer), Trios von Haydn, Mozart, Schubert u. Beethoven 3 —

461 Band IV (schwer), Trios von Reissiger, Beethoven und Hummel . . . . . 3 —

Streichtrios (Stimmen).

919 **Beethoven,** op. 3, 8, 9, Trios f. Violine, Viola und Violoncello und op. 25, Serenade f. Flöte, Viola u. Violoncello (Fitzner) 3 50
1882 **Dohnányi,** op 10. Serenade für Violine, Viola u. Violoncello n. 4 —
541 **Haydn,** Zwei Divertimenti für Violine, Viola u. Violoncello (R. Heuberger) 1 50
1952 **Reger Max,** op 77a. Serenade für Flöte, Violine und Viola n. 5 —
1954 — op. 77b. Trio für Violine, Viola und Violoncello . . . . . n. 5 —

Klaviertrios.

1633/5 **Trio-Album für die Jugend,** Söchting, op. 26. I III à n. 1 20
703 **Bach, J. S.,** Konzert D-moll für 2 Viol. u. Klav. (Petri) . . 2 —
877 **Beethoven,** Sämt. Klaviertrios (Fitzner, Brandts-Buys) 7 50
1413 **Bronsart, H. v.,** op. 1. Trio in G-moll . . . . . 5 —
1885 **Fuchs, R.,** op. 72 Klavier-Trio n. 6 —
912 **Haydn,** Sämtliche Klaviertrios (Glossner, Steffek, 1554/2 Luka) Bd. I, II, III . . . à 6 —
458/61 **Kammermusik für Schule und Haus.** Klassische Klaviertrios progress. geordnet. I—IV . à 3 —
1414 **Lazarus, G.,** op. 35. Trio . . . 5 —
913 **Mozart,** Sämtliche Klaviertrios (Glossner, Steffek, Luka) 4 50
414 **Rubinstein,** op. 85, Trio IV . . 9 —
1787 **Saint-Saens,** op. 18. Klaviertrio. F-dur . . . . . 10 —
911 **Schubert,** op. 99, 100 und 148 (Notturno) Sämtl. Klaviertrios (Fitzner) . . . . . 9 —
1792 **Schumann, G.,** op 25. Klav.-Trio 10 —
918 **Schumann, R.,** op. 63, Trio I, D-moll J. van Lier) 1 50
923 — op. 80, Trio II, F-dur (J. van Lier) 1 50
924 — op. 110, Trio III, G-moll (J. van Lier) 1 50
1917 **Volkmann, R.,** op. 3. Klav-Trio F-dur . . . . . n. 6 —
1918 — op. 5. Klavier-Trio B-moll n. 6 —

Quart. f. 4 Violincelle od. f. 3 u. Viola.

1415 **Werner, Josef,** op. 6. Quartett 3 —

Streichquartette.

(für 2 Violinen, Viola und Cello.) (Wo nicht anders angegeben, in Stimmen.) Sämtliche Streichquartette und Quintette von Beethoven, Haydn, Mozart und Schubert erscheinen hier zum erstenmal mit genauester Bezeichnung der Strichart en und der wichtigsten Vortragszeichen, und zwar mit Benützung der von den Quartett-Vereinigungen Georg und Josef Hellmesberger sen. und jun. gespielten und genau bezeichneten Stimmen.

57 **Beethoven,** op. 18, Nr. I . . . 1 20
58 — op. 18, Nr. II 1 20
65 — op. 18, Nr. III 1 20
66 — op. 18, Nr. IV 1 2
67 — op. 18, Nr. V 1 20
68 — op. 18, Nr. VI 1 20
433 — op. 18, Nr. I—VI in 1 Bd. . 4 50
313 — op. 59, Nr. I 1 50
145 — op. 59, Nr. II 1 20
83 — op. 59, Nr. III 1 20
84 — op. 74 . . . . . 1 20
434 — op. 59, Nr. I—III, op. 74 in 1 Bd. 4 50
85 — op. 95 . . . . . 1 20
881 — op. 127, Es-dur 1 20
882 — op. 130, B-dur 1 20
883 — op. 131, Cis-moll 1 20
884 — op. 132, A-moll 1 20
885 — op. 133, (Gr. Fuge), B-dur . 1 20
86 — op. 135, F-dur 1 20
896 — op. 95, 127, 130-33, 135 in 1 Bd. 4 50
1881 **Dohnányi,** op. 7, Streichquartett A-dur . . . . . n. 6 —
415 **Graedener,** op. 33, Quartett I, D-moll . . . . . 6 —
940 — op. 39, Quartett II, D-dur . . 6 —
64 **Haydn,** op. 54, Nr. 1—3 . . . . 2 —
63 — op. 74, Nr. 1—3 . . . . . 2 —
62 — op. 76, Nr. 1—6 . . . . . 3 —
846 **Mendelssohn,** op. 12, Es-dur . . 1 —
847 — op. 13, A-moll . . . . . 1 —
848 — op. 44, Nr. 1 D-dur . . . . . 1 —
849 — op. 44, Nr. 2 E-moll . . . . 1 —
850 — op. 44, Nr. 3 Es-dur . . . . 1 —
851 — op. 80, F-moll . . . . . 1 —
854 — op. 81, Andante, Scherzo, Capriccio, Fuge . . . . . 1 —
73 **Mozart,** I, G-dur, Köchel-Verz. Nr. 387 . . . . . 1 —
74 — II D-moll, Köch.-V. Nr. 421 1 —
75 — III Es-dur, „ „ Nr. 428 1 —
76 — IV B-dur, „ „ Nr. 458 1 —
77 — V A-dur, „ „ Nr. 464 1 —
78 — VI C-dur, „ „ Nr. 465 1 —
79 — VII D-dur, „ „ Nr. 499 1 —
80 — VIII D-dur, „ „ Nr. 575 1 —
81 — IX B-dur, „ „ Nr. 589 1 —
82 — X F-dur, „ „ Nr. 590 1 —
435 — Dieselben, zusammen in 1 Bd. 6 —
390 **Perger,** II. Quartett, B-dur, op. 11 3 —
1251/52 **Reger, Max,** op. 54, Zwei Quartette, I, G-moll, II. A-dur à 7 50
1943 — op. 74, Quartett in D-moll n. 7 —
88 **Schubert,** Quartett, op. 29 . . 1 20
176 — dto. op. posth. in D-moll 2 —
824 **Schumann,** op. 41, 3 Streichquart. 3 —
1001 **Strauss, Rich.,** op. 2, Quartett in A-dur, **Partitur** . . . . n. 3 —
— Dasselbe in Stimmen . . . . 6 —
1002 **Wolf, Hugo,** Streichqu. in D-moll n. 6 —
1676 — Italien. Serenade, Streichqu. n. 3 —
1675

Klavierquartette.

1888 **Fuchs, R.,** op. 75. Quartett . n. 6 —
1791 **Schumann, Georg,** op. 29. Quart. 15 —
878 **Schumann,** op. 47, Quartett, Es-dur 2 —
1042 **Strauss, R.,** op. 13, Quartett, C-moll 12 —

Streichquintette

(für 2 Violinen, 2 Violas (oder Viola und Klarinette) und Cello. (Stimmen.)

82 **Beethoven,** op. 4

Streichquintette.

122 — op. 29 1
359 — op. 137 (Fuge in D-dur) . . —
859 **Mendelssohn,** op. 18, A-dur . . 2
860 — op. 87, B-dur 2
168 **Mozart,** I, C-dur, Köchel Nr. 515 1
140 — II, G-moll, Köchel Nr. 516 . 1
169 — III, A-dur, Köchel Nr. 581 . 1
141 — IV, D-dur, Köchel Nr. 593 . 1
706 **Schubert,** op. 163, C-dur. . . . 3
1370 **Weber, Jos. Mlr.,** Quintett in D-dur für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelle. (Preisgekrönt vom Prager Kammer-Musik-Verein) 7

Klavierquintette.

1880 **Dohnányi,** op. 1, Klavierquintett C-moll . . . . . n. 6
1799 **Saint-Saens,** op. 14, Klavier-Quintett A-moll 15
788 **Schubert,** Forellenquint., op. 114 2
790 **Schumann,** Klavierquintett, op. 44 2

Septett u. Octett (Stimmen).

869 **Beethoven,** Septett op. 20 . . . 3
855 **Mendelssohn,** Oktett, Es-dur, op. 20 3
1371 **Weber, Jos. Mlr.,** „Aus meinem Leben". Septett in E-dur für Violine, Viola, Violoncell, Klarinett, Fagott u. 2 Waldhörner. (Preisgekrönt vom Wiener Tonkünstler-Verein.) Partitur . . n. 3
— Stimmen . . . 10

Harmonium solo.

392 **Gotthard, J. P.,** Akadem. Meßgesänge für Harm. od. Orgel 2
1295 **Reger, Max,** Zwölf ausgewählte Lieder für Harmonium (mit beigefügtem Text) übertragen vom Komponisten 3
1632a **Reinhard,** op. 45. Kl. Harmoniumschule, deutsch u. englisch n. 3
1632b — dto., deutsch und französ. n. 3
603 **Schir Zion,** Israel. Tempelges. v. S. Sulzer (Jos. Sulzer) 2
996 **Tschaikowsky, P.,** Harmonium-Album. 22 Transskriptionen P. Tschaikowskys Werke rev. von P. Hassenstein 2
1847 **Harmonium-Album** (Reinhard) I. Schubert-Lieder mit beigefügtem Text . . . . . n. 1
1848 II. Mendelssohn-Schumann-Lieder mit beigef. Text n. 1

Harmonium u. Klavier.

307 **Duo-Album,** (R. Bibl)
— I Klassiker 1
308 — II Romantiker 1
309 — III Opernmelodien 1
1011 **Strauss, Rich.,** op. 7, Serenade für Blasinstrum., Es-dur . . 2

Harmon., Violine u. Klav.

1380 **Strauss, Richard,** Adagio aus der Klavier-Sonate, op. 5. H-moll, bearb. v. Reinhard 2

Orgel.

700 **Bach, J. S.,** Orgel-Alb. (Vockner) 3
1821 — Fugen und Präludien aus dem wohltemperierten Klavier für Orgel bearb. v. J. G. Zahn (Kothe, Handbuch für Organisten Bd. III) 4
1942 — 15 zweistimmige Inventionen für Orgel bearb. v. M. Reger u. Straube (Schule d. Triospiels) 1
392 **Gotthard, J. P.,** Akadem. Meßgesänge für Org. od. Harm. 2
1831 **Häge, Gust.,** Album, enthaltend 6 Original-Kompositionen . . 2
Kothe, Bernhard, Handbuch für Organisten. Sammlung v. Orgelstücken in allen gebräuchlichen Tonarten zur Benützung beim Gottesdienste, sowie zum Studium.
1819 I. Teil, Für Minder geübte . n. 4
1820 II. Teil, Für Geübtere . . n. 4
1821 III. Teil Joh. Seb. Bach. Fugen und Präludien aus dem „Wohltemp.-Klavier", für Orgel bearbeitet von J. G. Zahn . . . . . n. 4

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Orgel.

Nr.		M	Pf
1410	**Lachner, Fr.,** Drei Son., op. 175, F-moll, op. 176, C-dur, op. 177, A-moll	3	—
486	**Mendelssohn,** Orgel-Kompositionen (R. Bibl)	2	—
244	**Präludien-Alb.** f. Orgel (R. Bibl)	1	—
1181	**Reger, Max,** op. 30, Phant. üb. „Freu' dich sehr, o meine Seele"	3	—
1190	— op. 33, Sonate I, Fis-moll	3	—
1206	— op. 40, 2 Phant. über Choräle I. Wie schön leucht' uns der Morgenstern"	3	—
1207	— II. Straf' mich nicht in deinem Zorn"	3	—
1222	— op. 46, Phant. u. Fuge üb. den Namen „Bach"	3	—
1223	— op. 47, 6 Trios (Canon, Gigue, Canzonetta, Scherzo, Siziliano, Fuge)	3	—
1247	— op. 52, Drei Phantasien über Choräle I. „Alle Menschen müssen sterben"	3	—
1248	— II. „Wachet auf! ruft uns die Stimme"	3	—
1249	— III. „Halleluja! Gott zu loben bleibe meine Seelentreud'"	3	—
1376	— op. 56, 5 leicht ausführb. Präl. u. Fugen. Heft I Nr. 1, E-dur, Nr. 2, D-moll)	3	—
1377	— Dieselb. Heft II (Nr. 3 G-dur, Nr. 4, C-dur, Nr. 5, H-moll)	3	—
1208	— op. 57, Symphonische Phantasie und Fuge	3	—
1089	— op. 60, Sonate II, D-moll	5	—
90, 92	— op. 63, Monologe, 12 Stück für Orgel, Heft I—III à	3	—
93/35	— op. 67, 52 leicht ausführb. Vorspiele f. d. Orgel zu den gebräuchlichst. evang. Chor. Heft I—III à n.	3	—
1937	— op 69. Zehn Stücke f. d. Orgel H. I Präludium-Fuge-Basso ostinato Moment musical-Capriccio . . n.	2	—
	H. II Toccata - Fuge - Romanze - Präludium - Fuge . . n.	2	—
1941	— op. 73. Variationen und Fuge üb. ein Orig.-Thema n.	4	—
1288	— Variationen und Fuge über „Heil unserm König" und „Heil Dir im Siegerkranz"	1	50
1290	— Ausgew. Klavierw. v. J. S. Bach für Orgel bearbeitet I. (Toccata und Fuge D-moll); Präl. und Fugen in B-moll, C- und D-dur)	3	—
1291	— II. Präl. und Fugen in (Cis-dur, G-dur, G-moll u. B-dur)	3	—
1292	— III. Präl. und Fuge Cis-moll, Fant. u. Fugen (D-dur, A-moll)	3	—
1293	— IV. (Toccata und Fugen in Fis-moll und G-moll)	3	—
1294	— V. (Toccata u. Fuge C-moll, Chromat. Phant. u. Fug. D-moll)	3	—
1993	— Introduktion und Passacaglia	2	—
1942	— Schule d. Triospieles, siehe Bach, 15 zweist. Invent. n.	1	50
1328	**Rheinberger, Jos.,** op. 65, Phantasie-Sonate	1	50
59/60	— op. 156. Zwölf Charakterstücke Heft I—II à	3	—

Orgel u. Violine.

1980	**Reger, Max,** Largo aus der Suite op. 93, bearb. v. Komponisten n.	1	50

Zither.

81/83	**Alpengrüße** (Paschinger), Sammlung leicht spielbarer populärer Melodien mit Text.		
	— Im Violinschlüssel, I—III à	1	—
84/86	— Im Baßschlüssel, I—III à	1	—
997	— (Keller). Bd. IV, im Violinschlüssel	1	—
998	— Dasselbe, im Baßschlüssel	1	—
1373	**Feyertag, Fr.,** Das Zitherspielers Liederbuch. Sammlung von 150 Volks- und Gebirgsliedern für 1 oder 2 Singstimmen mit Zitherbegleitung (im Violinschlüssel) od. für Zither allein	1	50
750	**Koschat, Th.,** 6 Lieder im Kärtner Volkston, mit beigefügt. Text, Wiener Stimmung	1	50
751	— Dieselben in Münch. Stimmung	1	50
1331	**Moralt, W.,** Zitherschule, Münch. Stimmung, komplett	3	—
369/71	**Ziehrer, C. M.,** Ziehrer-Album I—III (Baßschlüssel) à	2	—
399/402	— Neues Ziehrer-Album I—IV à	2	—

Guitarre.

276	**Carulli,** Guit.-Schule (Krempl)	2	
416	**Giuliani,** Guitarre-Schule	2	50

Mandoline.

763	**Branzoli,** Mandolinenschule, kplt.	5	—
764/5	— Dieselbe in zwei Heften à	3	—
494	**Krempl,** Mandolinenschule für die 8saitige Mandoline	2	—
1507	**Mandolinen-Album.** Bd. I. 15 ausgewählte Stücke für Mandoline allein von O. Schick n.	1	—
1508	— f. Mandoline u. Piano n.	3	—
1509	— f. 2 Mandolin. u. Piano, n.	4	—
1510	— f. 2 Mandolinen, Mandola u. Piano n.	5	—
1511	— f. Mandoline u. Guit., n.	2	50
1512	— f. 2 Mandolin. u. Guit., n.	3	—
1513	— f. 2 Mandolinen, Mandola u. Guitarre n.	4	—
1514	— Bd. II. 15 ausgew. Stücke für Mandoline allein von O. Schick n.	1	—
1515	— f. Mandoline u. Piano, n.	3	—
1516	— f. 2 Mandolin u. Piano, n.	4	—
1517	— f. 2 Mandolinen, Mandola u. Piano n.	5	—
1518	— f. Mandolin. u. Guit., n.	2	50
1519	— f. 2 Mandolin. u. Guit., n.	3	—
1520	— f. 2 Mandolinen, Mandola u. Guitarre n.	4	—
1521	— Bd. III. 15 ausgew. Stücke für Mandoline allein von O. Schick n.	1	—
1522	— f. Mandoline u. Piano, n.	3	—
1523	— f. 2 Mandolin. u. Piano, n.	4	—
1524	— f. 2 Mandolinen, Mandola u. Piano n.	5	—
1525	— f. Mandoline u. Guit., n.	2	50
1526	— f. 2 Mandolin. u. Guit., n.	3	—
1527	— f. 2 Mandolinen, Mandola u. Guitarre n.	4	—
1533	**Schick, O.,** Schule für die Neapolitan. Mandoline, mit besond. Berücksichtigung der Mailändischen (Lombardischen) Mandoline und der Bandurria (Spanischen) Mandoline	3	—

Vocalmusik.

Gesänge mit Klavierbegleitung und Gesangsstudien.

(h = hoch, m = mittel, t = tief.)

777	**Altitalienische Meister.** Ausgew. altital. Originalgesänge mit ital. Text u. deutsch., franz. u. engl. Uebersetz., hersg. v. J. Fischer	3	—
608	**Aprile,** 36 Solfeggien (an der Hand des Original-Manuskriptes neu bearbeitet von A. Fuchs)	1	—
836	**Arien-Album.** Arien aus Opern u. Oratorien klassischer Meister mit deutschem und d. Originaltexte f. Sopran (J. Fischer)	3	—
945	— Ebenso für Alt	2	—
837	— Ebenso für Baß	2	—
939	— Ebenso für Tenor	3	—
1540	— Ebenso für Bariton oder hohen Baß	2	—
604	**Aus den Alpen.** Sammlung von 60 der beliebtesten Lieder aus den österr. Alpen, herausg. von Ed. Kremser	1	50
522	**Beethoven,** Lieder und Gesänge (Kamillo Horn)	3	—
1668	**Bertioz,** op. 7. Sommernächte	3	—
956/7	**Bizet, G.,** Carmen-Album, 5 beliebteste Arien aus der Oper „Carmen", komplett, h u. t à	2	50
958	Dieselben einzeln: Nr. 1. „Ja die Liebe hat bunte Flügel" h	1	—
959	Nr. 2. „Draußen am Wall von Sevilla" h	1	—
960	Nr. 3. „Was ist Zigeuners höchste Lust" h	1	—
961	Nr. 4. „Euern Toast kann ich erwidern" h	1	—
962	Nr. 5. „He! Holla! Halt! Wer da!" h	1	—
963/967	Nr. 1—5. Für tiefere Stimme à	1	—
671	**Bordogni,** Sämtl. Uebungen und Vocalisen neu herausg. v. Aug. Iffert und A. Fuchs:		
664/5	— 24 Nouvelles Vocalises faciles et progressives	1	—
666/7	— 36 Vocalises h u. m à	2	—
668	— 3 Exercices et 22 Vocalises h u. m à	1	—
672	— 12 Vocalises, Mezzo-Sopran	1	—
669/70	— 24 Nouvelles Vocalises, Mezzo-Sopran	1	—
934	— 22 Nouvelles Vocalises h u. m à	1	—
201/2	**Chopin,** 17 polnische Lieder nach dem Original bearbeitet von Jac. Fischer, deutsch u. engl.	1	—
203/4	**Concone** (Ed. Gärtner), op. 9, 50 Leçons de Chant, m u. t à	1	—
205/6	— op. 10, 25 Leçons de Chant, m u. t à	1	—
207/8	— op. 11, 30 Exerc. de Chant, h u. t à	1	—
448	— op. 12, 15 Vocalises, h u. t à	1	—
938	— op. 17, 40 Leçons pour Basse	1	—
545/6	— dto. pour Contr'Alto	1	—
685	**Curschmann,** Album (Eduard Kremser) h u. m à	1	—
376/7	**Fischhof, Robert,** Lieder-Album	3	—
1860/1	**Goldmark-Album,** h u. t à	3	—
1626/7	**Hauptner, Th.,** 100 Lieder berühmter Kompon. h u. m à n.	3	—
766	**Jensen, A.,** Album, 21 ausgewählte Lieder, hoch u. mittel à	3	—
	Kienzl, Wilh., Lieder-Album (enthaltend 25 der beliebtesten Lieder v. Dr. Wilh. Kienzl m. d. Bildnisse des Komponisten)	3	—
617	**Kommerslieder.** 190 Kommerslieder mit unterlegtem Text für 37 weitere Lieder, herausgegeben von Ed. Kremser. Klavierausgabe	1	50
618	— Dieselben. Stimmenausgabe. Taschenformat, in Leinenbänden n.	2	—
749	**Koschat,** 6 Lieder im Kärntner Volkston	1	50
1735/44	— Album, I—V, hoch u. tief à n.	3	—
864	**Lablache** Uebungen h (Haböck)	1	—
724	— dto. m (Haböck)	1	—
865	— Sämtl. Vocalisen h (Haböck)	1	—
725	— dto. m (Haböck)	1	—
1374	**Lazarus, Gustav,** op. 57. Acht Kinderlieder (Jul. Sturm)	1	50
273	**Das Lied im Volke,** (Liederschatz) (200 Lieblingslieder d. deutsch. Volkes, nebst einem Anhange von 60 Alpenliedern, herausgegeben von Ed. Kremser)	3	—
281	**Loewe,** Album (Josef Reiter) I	2	—
282/3	— Band II—III à	2	—
1690	**Mahler, G.,** Lieder eines fahrenden Gesellen n.	3	—
1691/2	— Des Knaben Wunderhorn I—II à n.	3	—
387	**Mandyczewski,** op. 7, Rumänische Lieder	3	—
404/5	**Mascagni,** Lieder-Album h u. m à	2	—
32	**Mendelssohn.** Duette	1	—
284/86	— Lieder (E. Gärtner) h, m, t à	2	—
523	**Mozart,** Lieder u. Gesänge (Horn)	1	—
1868	**Offenbach-**Album n.	3	—
1425	**Pilland, Josef,** op. 26. 25 Jugendlieder, m	2	—
1176	**Reger, Max,** op. 23, Vier Lieder. Nr. 1. Das kleinste Lied, h	1	—
1177	— Nr. 2. Pythia, h	1	—
1178	— Nr. 3. Das sterbende Kind, m	1	—
1179	— Nr. 4. Vom Küssen, m	1	—
1182	— op. 31. Sechs Gedichte, Nr. 1. Allein, m	1	—
1183	— Nr. 2. Ich glaub' lieb Schatz, m	1	—
1184	— Nr. 3. Unbegehrt, m	1	—
1185	— Nr. 4. Und hab so große Sehnsucht, m	1	—
1186	— Nr. 5. Mein Traum, m	1	50
1187	— Nr. 6. Schlimme Geschichte, m	1	—
1193	— op. 35, Sechs Lieder, Nr. 1. Dein Auge, m	1	—
1194	— Nr. 2. Der Himmel hat eine Träne geweint, m	1	—
1195	— Nr. 3. Traum durch die Dämmerung, m	1	—
1196	— Nr. 4. Flieder, m	1	—
1197	— Nr. 5. Du liebes Auge, m	1	—

Digitized by Google UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gesang und Klavier.

Nr.		M	Pf
1198	Reger, Max, Nr. 6, Wenn lichter Mondenschein, m	1	—
1201	— op. 37, Fünf Gesänge, Nr. 1, Helle Nacht, m	1	—
1202	— Nr. 2, Volkslied, m	1	—
1203	— Nr. 3, Glückes genug, m	1	—
1204	— Nr. 4, Frauenhaar, m	1	—
1205	— Nr. 5, Nächtliche Pfade, m	1	—
1211	— op. 43, Acht Lieder. Nr. 1, Zwischen 2 Nächten, h	1	—
1212	— Nr. 2, Müde, h	1	—
1213	— Nr. 3, Meinem Kinde, h	1	—
1214	— Nr. 4, Abschied, m	1	—
1215	— Nr. 5, Wiegenlied, m	1	—
1216	— Nr. 6, Die Betrogene, m	1	—
1217	— Nr. 7, Mein Herz, m	1	—
1218	— Nr. 8, Sag' es nicht, m	1	—
1224	— op. 48, Sieben Lieder, Nr. 1, Hütet Euch, m	1	—
1225	— Nr. 2, Leise Lieder, m	1	—
1226	— Nr. 3, Im Arm der Liebe, m	1	—
1227	— Nr. 4, Ach, Liebster, m	1	—
1228	— Nr. 5, Junge Ehe, m	1	—
1229	— Nr. 6, Am Dorfsee, m	1	—
1230	— Nr. 7, Unvergessen, m	1	—
1235	— op. 51, Zwölf Lieder, Nr. 1, Der Mond glüht, h	1	—
1236	— Nr. 2, Mägdeleins Frage, h	1	—
1237	— Nr. 3, Wiegenlied	1	50
1238	— Nr. 4, Geheimnis, h	1	—
1239	— Nr. 5, Mädchenlied, h	1	—
1240	— Nr. 6, Schmied Schmerz, h	1	—
1241	— Nr. 7, Nachtgang, m	1	—
1242	— Nr. 8, Gleich einer versunken. Melodie, m	1	—
1243	— Nr. 9, Frühlingsregen, m	1	—
1244	— Nr. 10, Verlorene Liebe, m	1	—
1245	— Nr. 11, Frühlingsmorgen, m	1	—
1246	— Nr. 12, Weiße Tauben, m	1	—
1253	— op. 55, Fünfzehn Lieder, Nr. 1, Hymnus des Hasses, h	1	—
1254	— Nr. 2, Traum, h	1	—
1255	— Nr. 3, Der tapf. Schneider, h	1	—
1256	— Nr. 4, Rosen, h	1	50
1257	— Nr. 5, Der Narr, h	1	—
1258	— Nr. 6, Verklärung, h	1	—
1259	— Nr. 7, Sterne, m	1	—
1260	— Nr. 8, Zwei Gänse, m	1	—
1261	— Nr. 9, Ein Paar, m	1	—
1262	— Nr. 10, Wären wir zwei kleine Vögel, m	1	—
1263	— Nr. 11, Viola d'amour, m	1	—
1264	— Nr. 12, Nachtsegen, m	1	—
1265	— Nr. 13, Gute Nacht, m	1	—
1266	— Nr. 14, Allen Welten abgewandt, m	1	—
1267	— Nr. 15, Der Alte, m	1	—
1269	— op. 62, Sechzehn Gesänge. Nr. 1, Wehe, h	1	50
1270	— Nr. 2, Waldseligkeit, h	1	—
1271	— Nr. 3, Ruhe, h	1	—
1272	— Nr. 4, Mensch und Natur, h	1	—
1273	— Nr. 5, Wir zwei, h	1	50
1274	— Nr. 6, Reinheit, h	1	—
1275	— Nr. 7, Vor dem Sterben, m	1	—
1276	— Nr. 8, Gebet, m	1	—
1277	— Nr. 9, Strampelchen, m	1	—
1278	— Nr. 10, Die Nixe, m	1	—
1279	— Nr. 11, Fromm, m	1	—
1280	— Nr. 12, Totensprache, m	1	—
1281	— Nr. 13, Begegnung, m	1	50
1282	— Nr. 14, Ich schwebe, m	1	—
1283	— Nr. 15, Pflügerin Sorge, m	1	—
1284	— Nr. 16, Anmutiger Vertrag, m	1	—
1378	— Lieder-Album mit deutschem und englischem Text, für mittlere Stimme. Band I . n. Inhalt: (Band I. Nr. 1. Wiegenlied. — Nr. 2. Glückes genug. — Nr. 3. Fromm. — Nr. 4. Ach Liebster. Nr. 5. Mein Herz. — Nr. 6. Allein. Nr. 7. Abschied. — Nr. 8. Unbegehrt. — Nr. 9. Am Dorfsee. — Nr. 10. Der Himmel hat eine Träne geweint.)	3	—
1379	— Dasselbe. Band II . . . . n. (Band II. Nr. 1. Volkslied. — Nr. 2. Dein Auge. — Nr. 3. Flieder. — Nr. 4. Das sterbende Kind. — Nr. 5. Vom Küssen. — Nr. 6. Unvergessen. — Nr. 7. Traum durch die Dämmerung. — Nr. 8. Und hab' so grosse Sehnsucht. — Nr. 9. Ich glaub' lieber Schatz. — Nr. 10. Sag' es nicht.)	3	—
1932	— op. 66, Zwölf Lieder für mittlere Stimme . . . . . n. Inhalt: 1. Sehnsucht. 2. Freundliche Vision. 3. Aus der Ferne in der Nacht. 4. Du bist mir gut. 5. Maienblüten. 6. Die Primeln. 7. Die Liebe. 8. An Dich. 9. Erlöst. 10. Morgen. 11. Jetzt und immer. 12. Kindergeschichte.	3	—
1936	— op. 68, Sechs Gesänge für mittlere Stimme . . . . . n. Inhalt: 1. Eine Seele. 2. Unterwegs. 3. Märchenland. 4. Engelwacht. 5. Nachtseele. 6. An die Geliebte.	2	—
1939	— op. 70, Siebzehn Gesänge für hohe Stimme . . . . . n. Inhalt: 1. Präludium. 2. Der König bei der Krönung. 3. Ritter rät dem Knappen dies. 4. Die bunten Kühe. 5. Gruß. 6. Elternstolz. 7. Meine Seele. 8. Die Verschmähte. 9. Sehnsucht. 10. Hoffnungstrost. 11. Gegen Abend. 12. Dein Bild. 13. Mein und Dein. 14. Der Bote. 15. Tränen. 16. Des Durstes Erklärung. 17. Sommernacht.	3	—
1944	— op. 75, Achtzehn Gesänge für hohe Stimme . . . . . n. Inhalt: 1. Merkspruch. 2. Mondnacht. 3. Der Knabe an die Mutter. 4. Dämmer. 5. Böses Weib. 6. „Ihr, ihr Herrlichen". 7. Schlimm für die Männer. 8. Wäsche im Wind. 9. All mein Gedanken. 10. Schwäbische Treue. 11. Aeolsharfe. 12. Hat gesagt — bleibt's nicht dabei. 13. Das Ringlein. 14. Schlafliedchen. 15. Darum. 16. „Das Fenster klang im Winde". 17. „Du brachtest mir deiner Seele Trank". 18. Einsamkeit.	3	—
1945	— op. 76, Schlichte Weisen. Bd. I, mittel . . . . . n. Inhalt: 1. Du meines Herzens Krönelein. 2. Und willst du von mir scheiden. 3. Waldeinsamkeit. 4. „Wenn die Linde blüht". 5. Herzenstausch. 6. Beim Schneewetter. 7. Schlecht Wetter. 8. Einen Brief sollt ich schreiben. 9. Am Brünnele. 10. Warte nur! 11. Mei Bua. 12. Mit Rosen bestreut. 13. Der verliebte Jäger. 14. „Mein Schätzelein". 15. Maiennacht.	3	—
1946	— dto. Bd. I, tief . . . . . n.	3	—
1947	— op. 76, Schlichte Weisen. Bd. II, hoch . . . . . n. Inhalt: 16. Glück. 17. „Wenn alle Welt so einig wär". 18. „In einem Rosengärtelein". 19. Hans und Grete. 20. „Es blüht ein Blümlein rosenrot". 21. Minnelied. 22. Des Kindes Gebet. 23. Zwiesprach. 24. Abgeguckt. 25. Friede. 26. Schwur. 27. Kindeslächeln. 28. Die Mutter spricht. 29. Schmeichelkätzchen. 30. Vorbeimarsch.	3	—
1948	— dto. Bd. II, tief . . . . . n.	3	—
1949	— op. 76, Schlichte Weisen. Bd III, hoch . . . . . n. Inhalt: 31. Gottes Segen. 32. Von der Liebe. 33. Das Wölklein. 34. Reiterlied. 35. Mittag. 36. Schelmenliedchen.	2	—
1950	— dto. Bd. III, mittel . . . . n.	2	—
1951	— dto. Bd. III, tief . . . . . n.	2	—
1984/85	— op. 97, Vier Lieder, h. u. t. n Inhalt: 1. Das Dorf. 2. Wiegenlied. 3. Ein Drängen ist in meinen Herzen. 4. Der bescheidene Schäfer.	2	—
1722/3	Reinecke, 73 Kinderlieder I/II à n.	3	—
1528	Riedel, H., Lieder Jung Werners und Margarethas aus Scheffels Trompeter von Säkkingen. Text deutsch u. engl., h	3	—
1529	— Dieselben, tief	3	—
675	Sartorio, Arnoldo, Weihnachts-Album. (Für Klavier zu zwei und vier Händen und Gesang)	1	50

Gesang und Klavier.

Nr.		M	Pf
*	Schubert-Album, Bd. I		
316/18	Inhalt: Schöne Müllerin. Winterreise. Schwanengesang. Ausgewählte Lieder (A. Rückauf), h, m, t . . . . . à		
573/75	Dasselbe, Volksausgabe, h, m, t . . . . . à		
319/21	Bd. II (J. V. v. Wöss) h, m, t. à		
264	Schumann, Lieder I (Myrthen", Frauen-Liebe und -Leben", Liederkreis „Dichterliebe" u. Ausgewählte Lieder), (Rückauf), h		
267	— dto. m		
270	— dto. t		
265	— Lieder II (Rückauf), h		
268	— dto. m		
554	— Duette (R. Hirschfeld)		
1642/65	Sieber, F., Vocalisen u. Solfeggien Erste Stufe.		
1642/4	— op. 92/97. 36 achttaktige Vokalisen. Für Sopran, Mezzo-Sopr., Alt à		
1645/7	— Für Tenor, Bariton, Baß . . à Zweite Stufe.		
1648/50	— op. 151/6. 60 Solfeggien von mittlerer Schwierigkeit. Für Sopran, Mezzo-Sopr., Alt à		
1651/3	— Für Tenor, Bariton, Baß . . à Dritte Stufe.		
1654/6	— op. 129/134. 60 Vokalisen zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen. Für Sopr., Mezzo-Sopr., Alt à n.		
1657/9	— Für Tenor, Bariton, Baß . à n. Vierte Stufe.		
1660/2	— op. 78/83. 60 Vokalisen zur höh. Ausbildung der Technik. Für Sopr., Mezzo-Sopr., Alt à n.		
1663/5	— Für Tenor, Bariton, Baß . à n		
261/63	Solfeggien-Album (Ed. Gärtner) h, m, t . . . . . à		
1618/20	Sommer, Hans, op. 2. Lieder und Gesänge aus Wolffs „Rattenfänger von Hameln", Heft I—III . . . . . à		
	Strauss, Richard, op. 10, Acht Gedichte aus „Letzte Blätter"		
1023	— Nr. 1, Zueignung, h		
1024	— Nr. 2, Nichts, h		
1025	— Nr. 3, Die Nacht, h		
1026	— Nr. 4, Georgine, h		
1027	— Nr. 5, Geduld, h		
1028	— Nr. 6, Die Verschwiegenen, h		
1029	— Nr. 7, Die Zeitlose, h		
1030/1421	— Nr. 8, Allerseelen, h, m . . à		
1031/38	— Dieselben, Nr. 1—8, t . . . à		
1684/5	— op. 15, Fünf Lieder, h. u. m. (Lieder u. Gesänge Bd. V) à n. Inhalt: 1. Madrigal. 2. Winternacht. 3. Lob des Leidens. 4. Aus den Liedern der Trauer. 5. Heimkehr.		
1686/7	— op. 17, Sechs Lieder, h. u. m. (Lieder u. Gesänge Bd. VI) à n. Inhalt: 1. Seitdem dein Aug' in meines schaute. 2. Ständchen. 3. Das Geheimnis. 4. Aus den Liedern der Trauer. 5. Nur Mut! 6. Barcarole.		
1049	— op. 19, Sechs Lieder a. „Lotosblätter." Nr. 1, Wozu noch Mädchen, h		
1050	— Nr. 2, Breit' über mein Haupt, h		
1051	— Nr. 3, Schön sind, doch kalt, h		
1052	— Nr. 4, Wie sollten wir geheim, h		
1053	— Nr. 5, Hoffen und verzagen, h		
1054	— Nr. 6, Mein Herz ist stumm, h		
1055/60	— Dieselben, Nr. 1—6, t . . à		
1065	— op. 21, Schlichte Weisen. Nr. 1, All' meine Gedanken, h		
1066	— Nr. 2, „Du meines Herzens Krönelein", h		
1067	— Nr. 3, „Ach Lieb', ich muß nun scheiden", h		
1068	— Nr. 4, „Ach, weh mir unglückhaftem Mann", h		
1069	— Nr. 5, „Die Frauen sind oft fromm und still", h		
1070/74	— Dieselben, Nr. 1—5, t . . à		
1090	— op. 25, Guntram. Friedenserzählung für Tenor		
1339	— op. 25, Guntram. Schlußszene für Tenor		
1091	— op. 26, Zwei Lieder. Nr. 1, Frühlingsgedränge, h		

Digitized by Google
Digitized from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gesang und Klavier.

Nr.	Gesang und Klavier.	M	Pf
1092	**Strauss, R.**, Nr. 2, O wärst Du mein, h	1	20
93/94	— Dieselben, Nr. 1—2, t . . à	1	20
1095	— op. 27. Vier Lieder. Nr. 1, Ruhe, meine Seele, h	1	20
1096	— Nr. 2, Cäcilie, h	1	20
1097	— Nr. 3, Heimliche Aufforderung, h	1	50
1098) 1422)	— Nr. 4, Morgen, h, m . . . . à	1	20
1099) 1100)	— Dieselben, Nr. 1—2, t . . à	1	20
1101	— Dieselben Nr. 3, t	1	50
1102	— Dieselben Nr. 4, t	1	20
1107	— op. 29, Drei Lieder. — Nr. 1, Traum durch die Dämmerung, h . . .	1	20
1108	— Nr. 2, Schlagende Herzen, h	1	20
1109	— Nr. 3, Nachtgang, h	1	20
10/12	— Dieselben Nr. 1—3, t . . . à	1	20
1117	— op. 32, Fünf Lieder für Tenor. Nr. 1, Ich trage meine Minne, h	1	20
1118	— Nr. 2, Sehnsucht, h	1	20
1119	— Nr. 3, Liebeshymnus, h . . .	1	20
1120	— Nr. 4, O süßer Mai, h . . .	1	20
1121	— Nr. 5, Himmelsboten, h . . .	1	20
22/26	— Dieselben f. mitt. Stimm. à	1	20
27/31	— Dieselben für tiefe Stimme à	1	20
1874	— op. 33. Vier Gesänge (Lieder u. Gesänge Bd. VII) . . . . . n.	3	—
	Inhalt: 1. Verführung. 2. Gesang der Apollopriesterin. 3. Hymnus. 4. Pilgers Morgenlied.		
1135	— op. 36, Vier Lieder. Nr. 1, Das Rosenband, h . .	1	20
1136	— Nr. 2, Für fünfzehn Pfennige, h	1	20
1137	— Nr. 3, Hat gesagt — bleibt's nicht dabei, h	1	20
1138	— Nr. 4, Anbetung, h	1	50
39/41	— Dieselben Nr. 1—3, t . . . à	1	20
1142	— Dieselben Nr. 4, t	1	50
1143	— op. 37, Sechs Lieder, Nr. 1, Glückes genug, h . .	1	20
1144	— Nr. 2, Ich liebe Dich, h . . .	1	20
1145	— Nr. 3, Meinem Kinde, h . . .	1	20
1146	— Nr. 4. Mein Auge, h	1	80
1147	— Nr. 5, Herr Lenz, h	1	20
1148	— Nr. 6, Hochzeitlich Lied, h .	1	50
49/53	— Dieselben Nr. 1—5, t . . . à	1	20
1154	— „ Nr. 6, t	1	50
79/80	— op. 41. Fünf Lieder, h. u. t. (Lieder u. Ges. Bd. VIII) . à n.	3	—
	Inhalt: 1. Wiegenlied. 2. In der Campagna. 3. Am Ufer. 4. Bruder Liederlich. 5. Leise Lieder.		
678/9	— op. 43. Drei Lieder, h, u. t. (Lieder u. Gesänge, Bd. IX) à n.	3	—
	Inhalt: 1. An Sie. 2. Muttertändelei. 3. Die Ulme zu Hirsau		
872/3	— op. 56, Sechs Lieder I—II (Lieder u. Gesänge, Bd. X—XI) à n.	3	—
	Inhalt: 1. Gefunden. 2. Blindenklage. 3. Im Spätboot. 4. Mit deinen blauen Augen. 5. Frühlingsfeier. 6. Die heiligen drei Könige aus dem Morgenland.		
42/45	— Ausgewählte Lieder in 4 Bänden, Band I—IV, h. . . . n. à	3	—
46/49	— Dieselben Band I—IV, tief n. à	3	—
1926	**Ungarische** Volkslieder (101) . n.	2	—
340	**Vaccai,** Metodo Pratico, Gesangs-Schule (Aug. Iffert)	1	—
605	**Weber,** Lieder und Gesänge (K. Horn)	1	—
675	**Weihnachts-Album,** für Gesang und Klavier zu zwei und vier Händen (Sartorio) . . .	1	50
1680	**Weingartner, Felix,** Album, sechs Lieder . . . . n.	3	50
	Inhalt: op. 15, Nr. 1. SchäfersSonntagslied. op. 16, Nr. 2. Liebesfeier. op. 17, Nr. 3. Liebe im Schnee. op. 15, Nr. 5. Der Sommerfaden. op. 15, Nr. 6. Wunder. op. 12. Die Wallfahrt nach Kevlaar.		
697/8	— op. 22. Lieder und Gesänge I—II . . . . à	3	—
380	**Weinzierl,** op. 28, Rattenfänger von Hameln, Lieder (Bariton)		
379	— op. 37, Lieder eines fahrenden Gesellen (Bariton)	2	—

Nr.	Gesang und Klavier.	M	Pf
776	**Winter,** Singschule, I. bis IV. Teil. (Uebungen, Solfeggien und Variationen), neu herausgegeben und bearbeitet von F. Haböck (deutsch, ital., engl. und franz.)	3	—
1669/70	**Wolf, Hugo,** Lieder aus der Jugendzeit, hoch u. tief . à n.	3	—
1673/4	— Bescheidene Liebe, hoch und tief . . . . à n.	1	—
1845/6	— Ueber Nacht, hoch u. tief, à n.	1	—

Gesänge und Lieder mit Orgelbegl.

Nr.		M	Pf
1429	**Reger, Max,** op. 19. Zwei geistliche Gesänge (mittel) . . . . Nr. 1. Passionslied. Nr. 2. Doch du ließest ihn im Grabe nicht	1	80
1430	— Zwei geistliche Lieder (mittel) Nr. 1. Wenn in langen trüben Stunden. Nr. 2. Heimweh	1	50

Lieder mit Mandolinenbegleitung.

Nr.		M	Pf
1601	**Mandolinen-Album,** 150 Lieder n.	2	—

Lieder für Laute oder Guitarre.

Nr.		M	Pf
1606	**Bd. I. Deutsche Lieder** (enthält 79 der beliebtesten und bekanntesten Volkslieder) . . n.	4	—
1607	**Bd. II. Deutsche Lieder** (enthält klassische u. moderne Lieder von Reger, R. Strauss etc.) . . . . n.	4	—
1608	**Bd. III. Ausländische Lieder** enthält 86 verschied. Lieder, darunter italienische, französische, spanische, englische, irische, schottische, schwedische, polnische, böhmische, amerikanische etc.) . . . . n.	4	—

Lieder u. Gesänge f. 2 Singstimmen.

Nr.		M	Pf
1701/2	**Duettenkranz** I/II . . . . . . à	3	—
1862/5	**Hauptner,** 100 Duette I/IV, à n.	3	—
1711	**Hiller, Ferd.,** op. 39. Volkstümliche Duette	1	50
1745/6	**Koschat, Th.,** Duett-Alb. I/II. à n.	3	—
32	**Mendelssohn,** Duette	1	—
554	**Schumann,** Duette	1	50

Männerchöre.

Nr.		M	Pf
633	**Liedertafel.** („Von der Donau zum Rhein.") Sammlung von 156 der besten u. beliebtesten Lieder für vierstimm. Männergesang, herausgegeben von Ed. Kremser. In modernen Leinwandbd. Taschenformat. Partitur . . . . . . n.	6	—
634a/d	— dto. in Stimmen . . . . à n.	1	50
	Reger, Max, op. 38. 7 Männerchöre.		
1465	Nr. 1. Ausfahrt		
1466	Nr. 2. Frühlingsruf		
1467	Nr. 3. Ueber die Berge		
1468	Nr. 4. Wie ist doch die Erde so schön		
1469	Nr. 5. Frohsinn		
1470	Nr. 6. Abendreih'n		
1471	Nr. 7. Hell ins Fenster		
1465/71	Partitur 1—7 . . . . à	—	80
(1465a/d) (1471a/d)	Einzelne Stimmen 1—7 . . à	—	25
	— op. 83. Acht Gesänge für Männerchor.		
1960	Nr. 1. An das Meer. Partitur n.	1	50
1961	Nr. 2. Lieblich hat sich gesellet. Partitur . . . n.	—	75
1962	Nr. 3. Abendständchen. Partitur . . . . . . n.	—	75
1963	Nr. 4. Husarendurchmarsch. Partitur . . . . . . n.	1	50
1964	Nr. 5. Hochsommernacht. Partitur . . . . . . n.	—	75
1965	Nr. 6. Eine gantz neue Schelmenweys. Partitur . n.	—	75
1966	Nr. 7. Minnelied. Partitur . n.	—	75
1967	Nr. 8. Freude soll. Partitur n.	1	50
	dto. Stimmen Nr. 1, 4, 6, 8 . à	—	30
	dto. Stimmen Nr. 2, 3, 5, 7 . à	—	20

Nr.	Männerchöre.	M	Pf
	Reger, Max, 5 ausgewählte Volkslieder. Für Männerchor bearb.		
1437	Nr. 1. Herzweh		
1438	Nr. 2. Liebchens Bote		
1439	Nr. 3. Das Sternlein		
1440	Nr. 4. Mein Dianderl tief drunten		
1441	Nr. 5. Ich hab die Nacht geträumt		
1437/41	Partitur 1—5 . . . . à	—	50
(1437a/d) (1441a/d)	Einzelne Stimmen 1—5 . . à	—	20
	— 9 ausgewählte Volkslieder (Neue Folge). Für Männerchor bearb.		
1442	Nr. 1. Die Erde braucht Regen		
1443	Nr. 2. Lebewohl		
1444	Nr. 3. Ach Bäumchen, du stehst		
1445	Nr. 4. Das Lieben bringt groß' Freud'		
1446	Nr. 5. Ich ging durch einen grasgrünen Wald		
1447	Nr. 6. Sehnsucht		
1448	Nr. 7. Verlorenes Lieb'		
1449	Nr. 8. Trutze nicht		
1450	Nr. 9. Der Tod als Schnitter		
1442/50	Partitur 1—9 . . . . . . à	—	50
(1442a/d) (1450a/d)	Einzelne Stimmen 1—9 . . à	—	20
791	**Schubert,** Sämtl. Männerchöre mit und ohne Begleitung (Ed. Kremser), Partitur . . . n.	6	—
792a/d	— Dieselben in Stimmen . . . à	—	75
1832/37	**Wolf, Hugo,** 6 geistl. Gesänge für Männerchor bearb. v. M. Reger		
1832	Nr. 1. Aufblick		
1833	Nr. 2. Einklang		
1834	Nr. 3. Letzte Bitte		
1835	Nr. 4. Resignation		
1836	Nr. 5. Ergebung		
1837	Nr. 6. Erhebung		
1832/37	Partitur . . . . à	—	75
(1832a/d) (1837a/d)	Einzelne Stimmen . . . . à	—	30

Frauenchöre.

Nr.		M	Pf
517	**Schumann:** Lieder und Gesänge, Part. mit Klavierbegleitung n.	1	50
518a/d	— dto. in Stimmen . . . . n. à	—	30

Gem. Chöre (à capella).

Nr.		M	Pf
550	**Mendelssohn:** Lieder op. 41, 48, 59, 88, 100, Partitur . netto	1	—
551a/d	— dto. in Stimmen . . netto à	—	30
1472/4	**Reger, Max,** op. 39. 3 sechsstimmige Chöre (Sopran, 2 Alt, Tenor, 2 Bässe).		
1472	Nr. 1. Schweigen. Partitur .	1	—
1473	Nr. 2. Abendlied. Partitur .	1	—
1474	Nr. 3. Frühlingsblick. Partitur	1	—
1472a/f	Einzelne Stimmen . . . . à	—	20
	— Der evangelische Kirchenchor, 40 leicht ausführbare geistl. Gesänge zu allen Festen etc. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass.		
1296	I (Advent, Weihnachten, Jahresschl. u. Neuj, Epiphanias, Passion). Partitur n.	1	—
1297a/d	dto. in Stimmen . . . . . à n.	—	40
1298	II (Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis, Feste der Mission). Partitur . n.	1	—
1299a/d	dto. in Stimmen . . . à n	—	40
1300	III (Feste der Reformation, Erntefest, Buß- und Bettag, Taufe, Konfirm., Abendm.) Partitur . . . . n.	1	—
1301a/d	dto. in Stimmen . . . à n.	—	40
1302	IV (Trauung, Begräbnis, Sonntag, Morgen, Abend). Part. n.	1	—
1303a/d	dto. in Stimmen . . . à n.	—	40
1481	— Palmsonntagsmorgen. „Es fiel ein Tau". Für fünfstimmigen Chor a capella. (2 Sopran, Alt, Tenor und Baß) Partitur . .	1	50
1481a/e	dto. in Stimmen . . . . . à	—	30
1451/6	— 6 ausgewählte Volkslieder. Für gemischten Chor bearb.		
1451	Nr. 1. Liebesscherz		
1452	Nr. 2. Das Sternlein		
1453	Nr. 3. Liebesqual		
1454	Nr. 4. Vergebens		
1455	Nr. 5. Liebchens Bote		
1456	Nr. 6. Das Mädchen vom Lande		
1451/6	Partitur 1—6 . . . . à	—	50
(1451a/d) (1456a/d)	Einzelne Stimmen 1—6 . . à	—	20

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gemischte Chöre.

Nr.		M	Pf
1457/64	**Reger, Max,** 8 ausgew. Volkslieder. (Neue Folge). F. gem. Chor bearb.		
1457	Nr. 1. Mailied		
1458	Nr. 2. Ach Bäumchen, du stehst		
1459	Nr. 3. Liebeslied		
1460	Nr. 4. Ich hab die Nacht geträumt		
1461	Nr. 5. Trutze nicht		
1462	Nr. 6. Wie kommt's?		
1463	Nr. 7. Schwäb. Tanzliedchen		
1464	Nr. 8. Es waren zwei Königskinder		
1457/64	Partitur 1—8 . . . . . à	—	50
1457a/d 1464a/d)	Einzelne Stimmen 1—8 . . à	—	20
1475/77	— 7 geistl. Volkslieder. Für gem. Chor bearbeitet. In 3 Heften.		
1475	I Nr. 1. Abendlied		
	Nr. 2. Altes Mailied in der Bittwoche. Partitur	—	50
1476	II Nr. 3. Es sangen drei Engel		
	Nr. 4. Da Jesus in den Garten ging. Partitur	—	50
1477	III Nr. 5. Ein fröhlich's Gesang uns. lieb. Frauen		
	Nr. 6. O Jesulei süß		
	Nr. 7. Wiegenlied d. Hirten a. d. Krippe z. Bethleh.		
	Partitur	—	50
1475/6a/d	Stimmen Heft I—II . . à	—	20
1477a/d	Stimmen Heft III . . . à	—	30
1478/80	— 12 deutsche geistliche Gesänge. Für gemischt. Chor bearbeitet. In 3 Heften		
1478	I Nr. 1. Adventlied (fünfst.) (Melodie Halle 1704)		
	Nr. 2. Adventlied (fünfst.) (Melodie 1608).		
	Nr. 3. In dulci jubilo (sechsst.), Weihnachtslied aus dem 14. Jahrh.		
	Nr. 4. Weihnachtslied (fünfstimmig) 1697.		
	Nr. 5. Weihnachtslied (fünfstimm.) Ein alt Christ-Metten-Liedlein a. d. 14. Jahrh		
	Partitur	—	80
1478a/d	Stimmen . . . . à	—	25
1479	II Nr. 6. Neujahrslied (vier bis achtstimmig) H rm. Schein 1627.		
	Nr. 7. Die sieben Worte Jesu (vier—sechsst.) Passionslied aus dem 14. Jahrh.		
	Nr. 8 Ein alt Lob- u Freudenlied (fünf bis siebenst.) a. d. 12. Jahrh.		
	Partitur	—	80
1479a/d	Stimmen . . . . à	—	25
1480	III Nr. 9 Nun sehet u. merket lieben Leut' (fünfst.) 1677.		
	Nr. 10 Schönster Herr Jesu (fünfst.) aus dem 17. Jahrh.		
	Nr. 11. Ich wollt', daß ich daheim wär' (vier- bis achtstimmig) 1430.		
	Nr. 12. Ein geistlich Klage (fünfstimmig) a. d. 15. Jahrh. Partitur	—	80
1480a/d	Stimmen . . . . à	—	25
552	**Schumann,** Lieder und Gesänge Partitur . . . . . n.	3	—
553a/d	— dto. in Stimmen . . . . à n.	—	75
	Strauss, Rich., op. 34. 2 Gesänge für 16 st. gem. Chor a capella.		
1482	Nr. 1. Der Abend. Partitur n	10	—
1482a/d	dto. in Stimmen Sopran I—IV, Alt I—IV, Tenor I—IV, Bass I—IV à n.	1	—
1483	Nr. 2. Hymne. Partitur . . n.	10	—
1483a/d	dto. in Stimmen Sopran I—IV, Alt I—IV, Tenor I—IV, Bass I—IV à n.	1	—
1824/29	**Wolf, Hugo,** 6 geistliche Gesänge.		
1824	— Nr. 1. Auferblick.		
1825	— Nr. 2. Einklang.		
1826	— Nr. 3. Letzte Bitte.		
1827	Nr. 4. Resignation.		
1828	— Nr. 5. Ergebung.		
1829	— Nr. 6. Erhebung.		
1824/29	Partitur . . . . . à	—	75
1824a/d 1829a/d)	Einzelne Stimmen . . . . à	—	30

Chöre m. Orchesterbegl.

Nr.		M	Pf
1433	**Reger, Max,** op. 21. Hymne an den Gesang, f. Männerchor mit Orch. od. Klavier, Part. n.	6	—
1434	Orchesterstimmen . . . . n.	9	—
1435a/d	Chorstimmen . . . . . à	—	30
1436	Klavierauszug mit Text . . .	3	—
1484	**Strauss, Rich.,** op. 14. Wandrers Sturmlied für 6stimm. Chor (2 Soprane, 1 Alt, 1 Tenor u. 2 Bässe) u. groß. Orch. Part. n.	12	—
1485	Orchesterstimmen . . . . n.	10	—
1486a/f	Chorstimmen . . . . . à n.	—	50
1487	Klavierauszug mit Text . . .	5	—

Klavier-Ausz. mit Text.

(Die Opern-Klavier-Auszüge enthalten die von den Bühnen allgemein benützten Dialoge und szenischen Bemerkungen.)
d = deutsch, e = englisch, f = französisch, i = italienisch.

Nr.		M	Pf
840	**Bach, J. S.,** Matthäus Passion (J. Vockner) d	3	—
853	— Messe in H-moll (J. Vockner)	3	—
673	**Beethoven,** Egmont (Kienzl) d	1	50
197	— Fidelio (Kienzl) d	2	50
778	— Fidelio (Kienzl) englische Ausgabe (Pinkerton) e, d	2	50
1000	— Missa solemnis. (Kienzl) lat.	1	50
835	**Bellini,** Norma (Kienzl) d. i.	3	—
954	**Bizet, G.,** Carmen. Kompletter Klavier-Auszug mit dem wörtlich genauen, bei allen Aufführungen obligat., deutschen Originaltext und der von G. Bizet zur Oper „Carmen" komponierten Ballet-Einlage, revidiert von Dr. W. Kienzl	6	—
228	**Boieldieu,** Die weiße Dame (Heuberger) d	2	50
429	**Bruckner,** Te Deum (event. mit Orgelbegl.) lat.	4	—
1375	**Cornelius, Peter,** Der Cid. Lyr. Drama (L. Thuille) Original-Ausgabe	7	50
754	**Donizetti,** Lucia (F. Schalk) d, i,	3	—
915	— Die Regimentstochter (Schalk)	4	—
727	**Goldmark,** Das Heimchen am Herd d	9	—
914	**Gluck,** Orpheus (Nach der italienischen Partitur neubearbeitet, mit Hinzuführung der an der Wiener Hofoper und den meisten deutschen Bühnen üblichen Aenderungen und Einlagen von J. Fischer) i, d	2	—
1426	**Greith, Carl,** Jung Rubens für Sopran und Alt und Klavierbegleitung 4 ms	4	—
721	**Händel,** Messias (Reiter) d, e	2	—
1639	— Josua . . . . . (Ausgaben d. Händel-Gesellsch.) n.	3	—
1640	— Israel in Aegypten n.	3	—
1641	— Judas Maccabäus n.	3	—
1637	— Samson . . . . . n.	3	—
1638	— Saul . . . . . n.	3	—
723	**Halévy,** Die Jüdin (F. Schalk) d	5	—
280	**Haydn,** Schöpfung (Heuberger) d, e	1	50
290	— Die Jahreszeiten (Heuberger) d. e	2	50
564	— Die Worte des Erlösers am Kreuz (Ed. Kreyser) d .	1	50
755	**Kreutzer,** Das Nachtlager in Granada (Kienzl) d	2	50
462	**Lortzing,** Der Waffenschmied von Worms (Kienzl) d	3	—
463	— Czar u. Zimmermann (Kienzl) d	3	—
537	— Der Wildschütz (Kienzl) d.	4	—
544	— Undine (Kienzl) d	4	—
1694	**Mahler,** Das klagende Lied, . . n.	6	—
647	**Marschner,** Hans Heiling (Wilh. Kienzl) d	6	—
753	**Mendelssohn,** Ein Sommernachtstraum (Kienzl) d.	1	50
521	— Paulus (Heuberger) d, e.	2	—
279	**Mozart,** Don Juan (mit Secco-Rezitativen) (Kienzl) d, i .	4	—
177	— Hochzeit d. Figaro (Brüll) d, i	2	50
589	— Requiem (R. Hirschfeld) d	1	—
245	— Zauberflöte (Kienzl) d, i. .	2	—
227	**Nicolai,** Lustige Weiber d	4	—
695	**Pergolese,** Stabat Mater (Heuberger) lat.	1	—

Klavier-Ausz. mit Text.

Nr.		M	Pf
660	**Romberg,** Das Lied von der Glocke (Heuberger) d	1	—
660a/d	— dto. hierzu Chorstimmen . . à		
199	**Rossini,** Barbier von Sevilla (Jg. Brüll) d, i	2	—
729	**Rückauf,** Die Rosenthalerin, d .	3	—
493	**Schumann,** Das Paradies und die Peri, op. 50 (Heuberger) d	3	—
588	— Der Rose Pilgerfahrt, op. 112 (Heuberger) d	1	—
862	— Manfred op. 115 (E. Seling) d	1	—
407	**Smetana,** Das Geheimnis (Tajemstvi) d	1	50
409	— Der Kuß (Hubička) d	1	00
411	— Dalibor d	1	00
1082	**Strauss, Richard,** op. 25, Guntram (Otto Singer) d . . .	15	—
1688	**Tschaikowsky, Eugen Onegin** . n.	15	—
1852	**Verdi, G., Ernani** . . . . . n.	5	—
1856	— Maskenball . . . . . n.	5	—
1854	— Rigoletto . . . . . n.	5	—
1850	— Traviata . . . . . n.	5	—
1858	— Troubadour . . . . . n.	5	—
1730	**Wagner, Richard,** Liebesmahl der Apostel	4	—
1726	— Lohengrin	15	—
1729	— Tristan und Isolde	15	—
224	**Weber, Freischütz** (Kienzl), d	2	—
756	— Oberon (Kienzl), mit allen Récit., d	1	—
1671	**Wolf, Hugo,** Christnacht . . n.	3	—

Orchester-Partituren.

(Nur f. Privatgebrauch geg. Revers)

Nr.		M	Pf
1972	**Reger, M.,** op. 90, Sinfonietta n	6	—
1981	— op. 95, Serenade . . . . . n.	6	—
1988	— op. 100. Variationen u. Fuge über ein lustiges Thema v. Hiller n.	12	—
1590	**Strauss, Rich.,** op. 7. Serenade für Blasinstrumente . . . . n.	3	—
1591	— op. 8, Violinkonzert D-moll n.	10	—
1592	— op. 11, Waldhornkonzert . n.	7	—
1488	— op. 12, Symphonie F-moll . n.	15	—
1489	— op. 16, Aus Italien . . . . n.	16	—
1427	— op. 20, Don Juan . . . . . n.	16	—
1490	— op. 23, Macbeth . . . . . n.	16	—
1424	— op. 24, Tod u. Verklärung n.	15	—
1491	— op. 25, Guntram. Oper in drei Akten . . . . . n.	20	—
1492	— op. 25, Vorspiel z. I. Aufzug Guntram . . . . . n.	6	—
1493	— op. 25, Vorspiel z. II. Aufzug Guntram . . . . . n.	6	—
1494	— op. 25, Schlußszene aus Guntram . . . . . n.	6	—
1495	— op. 28, Till Eulenspiegel . n.	16	—
1496	— op. 30, Zarathustra . . . . n.	16	—
1497	— op. 35, Don Quixote . . . n.	16	—

(16°) Taschenformat.

Nr.		M	Pf
931	**Bruckner, Ant.,** Symphonie IX. n.	4	—
946	**Mahler, G.,** I. Symphonie. D-dur n.	6	—
948	— II Symphonie. C-moll . . n.	6	—
950	— III Symphonie. D-moll . . n.	6	—
952	— IV Symphonie. G-dur . . n.	6	—
1040	**Strauss, Richard,** op. 12, Symphonie, F-moll . . . . . n.	6	—
1044	— op. 16, Aus Italien . . . . n	6	—
1061	— op. 20, Don Juan, Tondicht. n.	4	—
1075	— op. 23, Macbeth, Tondicht. n.	4	—
1078	— op. 24, Tod u. Verklärung, n.	4	—
1103	— op. 28, Till Eulenspiegel, n.	4	—
1113	— op. 30, Zarathustra . . . . n.	4	—
1132	— op 35, Don Quixote . . . n.	4	—
1781	— op. 40, Heldenleben . . . nn.	6	—

Orchesterwerke.

Nr.		M	Pf
	Hellmesberger, Jos. sen., Werke für Violin-Ensemble mit Orchesterbegleitung.		
579	— Ballszene. Partitur . . . . n.	2	—
580	— dto. Orch.-St. kompl. n.	3	—
580a	— dto. Violine . . . . . à n.	—	5
580b/c	— dto. Cello, Baß . . . . à n.	—	8
582	— Gewitterszene. Partitur . . . n.	2	—
583	— dto. Orch.-St., kompl. . n	3	—
583a/b	— dto. Violine I/II . . . à n	—	5
583c/d	— dto. Cello, Baß . . . à n.	—	8

Textbücher.

Nr.		M	Pf
968	**Bizet, G., Carmen** . . . . . n.	—	40
999	**Mozart, Don Giovanni (Max Kalbeck) Jubiläums-Ausgabe** . n.	—	50

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner,
LEIPZIG.

Königl. Sächs. Hof-Pianofortefabrik.

Hoflieferant

Ihrer Maj. der Deutschen Kaiserin und Königin von Preußen.
Sr. Maj. des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.

Sr. Maj. des Kaisers von Rußland.
Sr. Maj. des Königs von Bayern.
Sr. Maj. des Königs von Dänemark.
Sr. Maj. des Königs von Rumänien.
Sr. Maj. des Königs von Sachsen.
Sr. Maj. des Königs von Württemberg.
Sr. Maj. des Königs von Griechenland.
Ihrer Maj. der Königin von England.

Prämiiert mit nur ersten Weltausstellungs-Preisen, zuletzt Paris 1900 und St. Louis 1904 mit dem Grand Prix (höchste Auszeichnung).

Neu-Cremona

Kunstinstrumentenbau-Gesellschaft m. b. H.

BERLIN W 8, Taubenstrasse 26.

Erstklassige Meistergeigen, Bratschen und Celli

nach den akustischen Prinzipien der alten italienischen Meister (Dr. Großmanns Theorie).

Glänzende Gutachten von: Nikisch, Wood, Ysaye, Thibaud, Sauret, Hekking, Thomson, Goby Eberhardt, Marteau, Hubay, Haroldi usw.

Unzählige Anerkennungsschreiben von Käufern der Neu-Cremona-Instrumente.

Vorzügl. Kritiken erster Tagesblätter des In- u. Auslandes. Vollständiger Ersatz für erstklassige italien. Meisterinstrumente (Stradivarius, Guarnerius usw.).

Lesen Sie gefl. die Broschüre: „Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige?" Eine ketzerische Studie von Dr. Max Großmann. ⟹ Auf Wunsch Probesendung ohne Kaufverpflich

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER KRONPRINZESSIN VON SCHWEDEN UND NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Eduard Risler: Es ist unmöglich, in Worten das gewisse Etwas **auszudrücken**, das den Klavieren der Firma **Bechstein** ihren besonderen Reiz verleiht. Man muss sie eben spielen, um es zu hören und zu fühlen! Was aber diese Instrumente so hoch auszeichnet, ist neben dieser spezifischen Eigenart die wunderbare harmonische Verschmelzung von all den Eigenschaften, die bei den anderen Fabrikaten nur vereinzelt vorkommen. **Sie sind die einzigen Klaviere, auf welchen man alles spielen kann, und die sich jeder Spielweise anpassen.** Nicht nur, dass sie jeder Intention des Spielers nachfolgen, sie inspirieren ihn vielmehr zu immer neuen Interpretationen (Klangfarbungen).

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.

Digitized by Google UNIVERSITY OF MICHIGAN